

كلية الآثار

قسم الآثار الإسلامية

رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى

بحث لنيل درجة الدكتوراه فى الآثار الإسلامية

مقدم إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة القاهرة

إعـــــــــــــــداد

ممدوح رمضان محمود أحمد

تحـــــــــت إشـــــــــراف

أ . د / آمال أحمد حسن العمرى

أستاذ الآثار الإسلامية

ووكيل كلية الآثار الأسبق – جامعة القاهرة

أ . د / أبو الحمد محمود محمد فرغلى

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

بكلية الآثار – جامعة القاهرة

١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٦م

الإجازة

أجازت لجنة المناقشة هذه الرسالة للحصول على درجة الدكتوراه في الآثار من قسم الآثار الاسلامية بمرتبة «الشرف الاولى»

بتاريخ ٢٠٠٦/٦/١٤

بعد استيفاء جميع المتطلبات .

اللجنة

الاسم	الدرجة العلمية	التوقيع
١- أ.د/ آمال احمد حسن العمرى	أستاذ	
٢- أ.د/ابو الحمد محمود فرغلى	أستاذ	
٣- د ./ سعاد محمد حسن	أستاذ مساعد	
٤- د . / مرفت محمود عيسى	أستاذ مساعد	

بسم الله الرحمن الرحيم

" قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعاً إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ " صدق الله العظيم

" سورة الزمر آية ٥٣ "

إهداء

إلى أساتذتى الأجلاء الأفاضل

الأستاذة الدكتورة : **آمال العمرى**

الأستاذ الدكتور : **أبو الحمد فرغلى**

أهدى هذا البحث

داعياً الله عز وجل أن يمتعهما دوماً بمزيد من الصحة والعافية

شكر وتقدير

يشرفني قبل أن استعرض أبواب وفصول هذه الرسالة أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم امتنانى إلى أستاذتى العالمة الجليلة والأستاذة الفاضلة الدكتورة / أمال العمرى على كل ما قدمته لى من عون وجهد طوال فترة الدراسة حتى خرج البحث بهذا الشكل والتى لا تكفى العبارات والكلمات لأن تؤدى فضلها بعد الله سبحانه وتعالى علىّ والذى يطوق عنقى ما حييت ، أدعو الله أن يمتعها دوماً بمزيد من الصحة والعافية .

كما أشكر أستاذى الفاضل والعالم الجليل الأستاذ الدكتور / أبو الحمد فرغلى والذى كان لسيادته الفضل الكبير بعد الله سبحانه وتعالى فى ظهور هذا البحث بهذا الشكل فقد كانت لتوجيهات سيادته بالقسوة حيناً وباللين أحياناً كثيرة أبلغ الأثر فى تصحيح الكثير من الأخطاء والسير على الطريق العلمى السليم ، أدعو الله أن يمتعه بمزيد من الصحة والعافية .

كما أشكر أستاذتى الفاضلة والعالمة الجليلة الدكتورة / سعاد محمد حسن على موافقة سيادتها مناقشة هذا البحث وقد أثبتت بالفعل الفارق بين الأستاذ والتلميذ وكانت لملاحظاتها العلمية أثر بالغ فى تصحيح الكثير من المعلومات التى أضافت إلى البحث قيمة علمية عظيمة ، أدعو الله أن يمتعها بالصحة والعافية وأتمنى لسيادتها دوام الترقى بإذن الله .

كما أشكر من عميق قلبى الأستاذة الفاضلة والعالمة الجليلة الدكتورة / ميرفت محمود عيسى على موافقة سيادتها مناقشة هذا البحث وقد كانت عند حسن الظن بها وأثبتت بالفعل الفارق الشاسع بين الطالب وبين الأستاذ القدير فقد كشفت الستار عن كثير من المعلومات الخاطئة الواردة بالبحث وقامت سيادتها بتصويبها بأسلوب علمى أضاف الكثير من القيمة العلمية لهذه الرسالة فهى تستحق كل الحب والاحترام والتقدير ، أدعو الله أن يمتعها بالصحة أبد الدهر وأن تصل إلى أعلى مراتب العلم فهى بالفعل تستحق ذلك .

كما أشكر كل من ساعدني بالقول أو بالفعل في سبيل أتمام هذا البحث وأخص بالشكر الدكتور / عبد المنصف سالم حسن نجم المدرس بكلية الآداب جامعة حلوان والأستاذ / أشرف زين العابدين السنوسي أمين متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم والأستاذ / عاصم على عبد القوى الجمال والأستاذ / وليد عبد اللطيف الشوكي على كل ما قدموه لي أثناء إعداد هذا البحث .

وأشكر من عميق قلبي والدى ووالدتي متعهما الله بمزيد من الصحة والعافية وأخيراً أتقدم بشكر خاص إلى السيدة العظيمة زوجتي الفاضلة فقد كان لها دوراً عظيماً في مساعدتي على إتمام هذه الرسالة وإلى أولادى الأعزاء جهاد وأحمد وعبد الرحمن .

وأدعو الله أن أكون قد أديت جزء من واجبي العلمي وأن يكون هذا البحث إضافة قليلة في حقل الآثار الإسلامية .

والله تعالى ولي التوفيق

ممدوح الشوكي

الفيوم في ٢٠٠٦/٦/١٤

ملخص الرسالة

تتضمن الرسالة رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى وذلك من خلال دراسة .
رسوم العمائر الدينية من مساجد ومدارس وخانقاوات والتعرض لأبرز العناصر المعمارية من حيث التخطيط المعمارى ومواد البناء والواجهات والمداخل والقبة وعناصر المنشأة الداخلية من صحن وأروقة وأشكال العقود والأعمدة والبائكات كما تعرضت الدراسة أيضاً لرسوم العمائر المدنية والعسكرية وتناولت نفس العناصر المعمارية التى تم سياقها عند دراسة العمائر الدينية .
وتناولت الدراسة رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات مثل رسوم التحف المعدنية كالأسلحة والأباريق والثريات والطسوت والصوانى والشماعد والمباخر ورسوم التحف الخزفية كالمزهريات والأكواب والأطباق والقدور والقنينات ورسوم التحف الزجاجية كالمشكاوات .
وتناولت الدراسة أيضاً رسوم التحف الخشبية من قطع الأثاث كالمناضد والمقاعد وكراسى العرش والأسرة وكراسى المصحف بالإضافة إلى رسوم النسيج والسجاد حيث تناولت الملابس والأزياء بأنواعها المختلفة مثل ملابس السلاطين والحكام وملابس الطبقة العسكرية وملابس عامة الشعب وملابس النساء والموسيقيين بالإضافة إلى رسوم السجاد والستائر .
وبعد ذلك تعرضت الدراسة لأوجه التشابه والاختلاف بين أشكال العمائر الأيوبية والمملوكية وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات كما تعرضت أيضاً لأوجه التشابه والاختلاف بين أشكال التحف التطبيقية الأيوبية والمملوكية المحفوظة بالمتاحف المختلفة وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات بالإضافة إلى دراسة أبرز العناصر الزخرفية التى زخرفت بها أشكال العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات مثل العناصر النباتية والهندسية وأشكال الكائنات الحية والعناصر الكتابية .
وأخيراً ... اشتملت الدراسة على خاتمة بأهم النتائج بالإضافة إلى وصف اللوحات والأشكال وقائمة بأهم المراجع العربية والأجنبية .

الكلمات الدالة

[١] أشكال

[٢] العمائر

[٣] التصوير

[٤] التحف التطبيقية

[٥] المخطوطات

[٦] الأيوبى

[٧] المملوكى

[٨] زخرفة

[٩] العناصر

[١٠] المصور

فهرس الموضوعات



(مقدمـــــة)

لم تعد الصور التى تزين صفحات المخطوطات أو توضح نصوصها المدخل الرئيسى لدراسة التصوير الإسلامى فحسب بل تعدت هذا الأمر وأصبحت مصدراً من مصادر دراسة العمائر والتحف التطبيقية وتمكن الدارسون من خلال صور هذه المخطوطات من معرفة بعض أشكال العمائر المختلفة والكثير من أشكال التحف التطبيقية فى كافة مجالات الفنون الإسلامية سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار العربية والإسلامية .

ويعد هذا البحث نموذجاً لذلك فقد تناولت الدراسة رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ويعد هذا الموضوع جديداً فى طريقة تناول الفكرة بمعنى أن الدراسة هنا عندما تتعرض لصور المخطوطات فإن الأمر يتعدى دراسة المخطوط من الناحية الفنية أو دراسة الأشكال الآدمية من حيث الملابس وسحن الوجوه وغيرها أو دراسة الألوان أو الأشكال الزخرفية بل كانت الفكرة تقوم فى الأساس على دراسة أشكال العمائر سواء الدينية أو المدنية أو العسكرية من حيث تخطيطاتها وأشكال الواجهات والمداخل والمنشآت من الداخل بالإضافة إلى دراسة أشكال التحف التطبيقية المختلفة من معادن وخزف وزجاج وخشب وغيرها والوصول إلى أنماط مختلفة من أشكال العمائر والتحف التطبيقية ودراسة أشكالها ومقارنتها بمثيلاتها سواء العمائر القائمة بالفعل أو التحف المحفوظة بالمتاحف المختلفة ولعل هذه الأشياء كانت أهم الأسباب التى دعت الباحث إلى دراسة هذا الموضوع كما أن هناك عوامل أخرى كان لها تأثيرها على اختيار هذا الموضوع منها أن مادة التصوير الإسلامى أو فن التصوير من الفنون التى تستهوى الباحث لأن معظم الفنون الإسلامية تعتمد على التصوير فى تحلية منتجاتها ، ففى التحف التطبيقية على سبيل المثال كالمعادن والخزف والنسيج والخشب وغيرها لعب التصوير دوراً بارزاً وعلى جانب كبير من الأهمية فى زخرفة هذه التحف مما جعلها تظهر بشكل فنى رائع هذا بالإضافة إلى تعدد مدارس التصوير الفنية بالإضافة إلى الشهرة العريقة التى نالها بعض المصورين بالإضافة إلى اختلاف أساليب التصوير من مدرسة إلى أخرى ومن مركز فنى إلى مركز أخر ومن فنان إلى أخر .



أما عن سبب اختيار العصرين الأيوبى والمملوكى على وجه الخصوص فيعود إلى أن بداية وصول المخطوطات المزوقة بالتصاوير ترجع إلى بداية العصر الأيوبى الذى لم يأخذ حقه من الدراسة ربما لقصر الفترة الزمنية لهذا العصر على مسرح التاريخ فقد اعتبره العديد من العلماء أنه عصر الحروب والمعارك الحربية فلم يلقوا بالاً بدراسته الدارسة التى يستحقها ، وأن كان الباحثون الجدد قد فطنوا إلى أهمية هذا العصر وقاموا بعمل الكثير من الأبحاث عن إنتاجه الفنى لكن هذه النظرة بهذا الشكل إلى هذا العصر تعد ظالمة لما وصل إلينا من إنتاج فنى ينسب إلى هذا العصر وربما تكون أفكار المستشرقين ومؤلفاتهم هى التى وصفت هذا العصر بهذه الخاصية الحربية ويبدو فيها كراهيتهم الواضحة للعصر الأيوبى ومؤسس الدولة الأيوبية السلطان صلاح الدين الأيوبى حيث وصلت كراهية هؤلاء المستشرقين لهذا الرجل إلى الدرجة التى كتبوا فيها أسمه بهذا الشكل Sal-Da ويتضح فى الاسم مدى الغموض والإبهام ومدى تجاهل صاحبه ولما لا وهذا السلطان هو الذى استطاع قهر جيوش الصليبيين فى معركة حطين . أعرق المعارك الحربية على مر التاريخ الإسلامى . ومنعهم من الاستيلاء على بيت المقدس .

ولاشك فى أن هذا الكلام محض افتراء على العصر الأيوبى الذى أمدنا بالكثير من الإنتاج الفنى فى كافة المجالات بالإضافة إلى العمائر الأيوبية التى تشهد على فنون هذا العصر .

أما عن العصر المملوكى فالأمر يختلف تماماً وذلك لطبيعة العصر المملوكى الذى تميز بازدهار الفنون والعمارة ازدهاراً يفوق الوصف فى كافة ميادين الحياة وقد ظهر ذلك من خلال مؤلفات علماء الآثار والفنون الإسلامية التى تحدثت كثيراً عن ازدهار الحياة الثقافية والعلمية والفنية فى هذا العصر .

ولقد ساعد على هذه النهضة الفنية فى هذا العصر أن سلاطين المماليك اشتهروا بالثروة والمال نتيجة للدور الذى قامت به الدولة المملوكية فى مجال التجارة بين الشرق والغرب ومع المال والثروة يكون البذخ والرغبة فى التأنق واقتناء التحف هذا بالإضافة إلى أن الفنان لا يقتنع بالجهد البسيط فى عمله أنما يبالغ وهو مطمئن تماماً إلى أنه سيجد من حسن التقدير وحسن الأجر ما يحفزه على بذل مزيد من الجهد والعناية ، كل ذلك كان له

أثره البالغ على الإنتاج الفنى فى هذا العصر فقد شاهدنا الكثير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير تنسب إلى هذه العصر والتى كانت الأداة الرئيسية فى دراسة موضوع البحث واشتملت صور هذه المخطوطات على الكثير من أشكال ورسوم العناصر المعمارية المختلفة بالإضافة إلى اشتمالها على العديد من أشكال ورسوم التحف التطبيقية التى تمت دراستها ولقد اتبعت فى تناول الرسالة المنهج العلمى التالى :

إذ قسمت إلى ثلاثة أبواب مستقلة ، أشتمل الباب الأول على فصلين يتناول الفصل الأول رسوم العمائر الدينية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى بينما يحتوى الفصل الثانى على رسوم العمائر المدنية والعسكرية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى وتناولت الدراسة أشكال هذه العمائر من حيث التخطيط ومادة البناء والواجهات والمداخل والصحن والإيوانات بالإضافة إلى دراسة بعض العناصر المعمارية كالبائكات والعقود والأعمدة والمنابر والمحاريب .

وأنفرد الباب الثانى بدراسة رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى ويقع فى أربعة فصول هى :

الفصل الأول يشتمل على رسوم التحف المعدنية مثل الأسلحة بكافة أشكالها كالسيف والرمح والقوس والسهم والترس والدبوس والخوذة بالإضافة إلى أشكال الأباريق والصوانى والطسوت والمباخر والفصل الثانى يشتمل على رسوم التحف الخزفية كالمزهريات والأكواب والتحف الزجاجية كالمشكاوات والفصل الثالث يشتمل على رسوم التحف الخشبية وأبرزها قطع الأثاث من مقاعد ومناضد وأسرّه وأما الفصل الرابع يشتمل على رسوم الملابس والستائر والسجاد ، ويشتمل الباب الثالث على الدراسة التحليلة ويقع فى ثلاثة فصول :

الفصل الأول يشتمل على أوجه التشابه والاختلاف بين رسوم العمائر وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى ويشتمل الفصل الثانى على أوجه التشابة والاختلاف بين التحف التطبيقية ومثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة أما الفصل الثالث فيشتمل على دراسة لأبرز العناصر الزخرفية التى استخدمت فى زخرفة رسوم

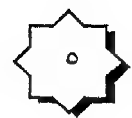
العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات كالعناصر النباتية والهندسية والحيوانية والكتابية .

وفي سبيل إعداد مثل هذه البحث كانت للمصادر والمراجع العربية والأجنبية . الواردة في نهاية البحث . دوراً هاماً في مساعدة الباحث على كشف غموض الكثير من المعلومات سواء في عمل المقارنات أو الوصف أو التأريخ أو غيرها من الأمور الهامة ولو أن الوضع يساعدني لتحدثت عن كل مصدر أو مرجع من هذه المراجع حديثاً مستقل لإعطاء كل ذي حق حقه ولكن تم إدراج كشف بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية نهاية هذا البحث كما هو المتبع ، هذا بالإضافة إلى الدراسات الميدانية التي تتبع في مثل هذا المجال من دراسة الكثير من المنشآت المعمارية القائمة والزيارات الدورية للمتاحف المختلفة في سبيل إتمام هذا البحث على أكمل وجه ولا يخفى على الجميع مدى الصعوبات التي تواجه الباحث لعمل مثل هذه الأمور والتي لا تعد بالإضافة إلى التكاليف المادية الباهظة التي تتكلفها مثل هذه الأبحاث والله يعلم أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان فقد بذلت كل ما في وسعي لإتمام هذا البحث بهذا الشكل وأعلم أيضاً أن هذا البحث لا يخلو من قصور فالكمال لله تعالى وحده " وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنسَانِ إِلاَّ مَا سَعَى " .

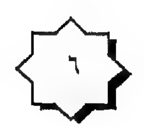
وأخيراً لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص شكري وعزيز امتناني إلى كل من قدم لي يد العون في سبيل إتمام هذا البحث وأخص بالشكر :

أساتذتي الأجلاء الأستاذة الدكتورة / أمال العمري والأستاذ الدكتور / أبو الحمد فرغلي على كل ما قدماه لي من معلومات كانت عوناً كبيراً في إتمام هذا العمل الذي أرجو من الله العلي القدير أن أكون قد أديت ما هو مطلوب وأن يحوز هذا البحث على جزء من رضاهم العلمي كما أرجو من المولى ﷻ أن ينال هذا البحث رضا أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وأن يكون إضافة علمية بسيطة في حقل الآثار الإسلامية .

والله تعالى ولي التوفيق



تمهيد



بدايـة وقبـل أن تتنـاول الدراسـة صـور المخطوطـات ومـا اشـتملت عليـه مـن رسـوم العمـائر والتحـف التطبيقيـة خـلال العصرين الأيـوبي والمملـوكي يجـب الإشـارة وبشـكل مـوجز عـن فـن التصـوير [١] قبـل تلـك الفـترة وتتمثـل تلـك الإشـارة فـى طـرح بعـض الأسـئلة التـى مـن الممكـن أن تساعد فى إزاحة الستار عن ملامح فن التصوير فى تلك الفترة ومن هذه الأسئلة .

ما هى البداية الحقيقية لمعرفة الإنسان لفن التصوير ؟ وهل عرف العرب التصوير قبل الإسلام ؟ وما هـى الأسـباب التـى أدت إلى عـدم وصـول مخطوطـات مزوقـة بالتصـاوير قبـل العصـرين الأيـوبى والمملوكى وبالتحديد قبل القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى ؟

وللإجابـة علـى هـذه الأسئلة يمكـن القـول أن الإنسـان قـد عـرف التصـوير منـذ زمـن بعيـد ربمـا يكـون منـذ عصـور مـا قبـل التـاريخ ، ولـيس مـن شـك فـى أن الرسـوم التـى عثر عليهـا فـى كهـوف الإنسـان الأول تشـير إلى محاولـة هـذا الإنسـان قـدر اسـتطاعته أن يرسـم ويصـور علـى جـدران كهوفه كل ما كان يشاهده حوله من حيوانات مختلفة وطيور .

ثـم تطـور هـذا الأمـر بعـد ذلـك بشـكل واضـح ولعـل مـا وصـلنا مـن صـور المصـريين القـدماء علـى جـدران معابـدهم ومقـابرهم يعـد دلـيلاً قاطعـاً علـى معرفـة الإنسـان لفـن التصـوير منـذ عصـور قديمـة هـذا بالإضـافة إلى أن الفـن القبطـى أمتـاز بمعرفـة فـن التصـوير الجـدارى ، ولـذلك فـلا غرابـة فـى أن العـرب قبـل الإسـلام عرفـوا هـذا الفـن سـواء فـى مكـة أو فـى يثـرب علـى الـرغم مـن قلـة الإنتـاج الفنـى الـذى يـدعم ذلـك ، ولكـن اسـتناداً إلى شـواهد وأدلـة لا يمكـن إنكـار أهميتها يمكن القول بأن العرب لم يعرفوا فن التصوير فحسب بل مارسوه أيضاً .

وتـتلخص هـذه الشـواهد والأدلـة فـى الموقـع الجغرافـى للجزيـرة العربيـة بـين قـارات العـالم القـديم " أسـيا ـ أفريقيـا ـ أوروبـا " ذلـك الموقـع الـذى جعلـها همـزة الوصـل بـين الأمـم وواسـطة العقـد بـين الحضـارات الأولى ومـن هـذه الشـواهد مزاولـة بعـض العـرب قبـل الإسـلام فـى مكـة صـناعة التماثيـل والأصـنام [٢] والصـور التـى كانـت تحـيط بالكعبـة كآلهـة يعبـدونها مـن دون الله ،

---

(١) يسمى بالإنجليزية Painting وبالفرنسية Miniature & Peinture وبالألمانية Malerei وبالإيطالية Pittura

(٢) ذكر الأزرقى فى " أخبار مكة " أسم أحد صانعى التماثيل وهو أبو تجزأة الذى كان يصنع الأصنام فى الجاهلية ويبيعها واختلفت المصادر فى ضبط أسمه ، أنظر :

أحمد تيمور باشا ـ التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور / زكى محمد حسن) طبعة حديثة عن مركز الشارقة للإبداع الفنى ، القاهرة ١٩٤٢ م ، ص ١٨١ ـ ١٨٢

هـذا عـلاوة علـى خـروج القوافـل التجاريـة مـن مكـة شمـالاً وجنوبـاً وكـذلك انعقـاد الأسـواق وأثرهـا الاقتصـادى والاجتمـاعى والثقـافى ، هـذا إلى جانـب تـداول النقـود المصـورة بـين عـرب شـبه الجزيـرة العربيـة ، تلـك النقـود التـى كانـت تحمـل صـور الملـوك الساسـانيين والأبـاطرة البيـزنطيين حيـث كانـت المعـاملات الخارجيـة تجلـب مـن الخـارج هـذه النقـود المتداولة فى شبه الجزيرة العربية وقتذاك .

ومـن هنـا يتضـح أن عـرب الجزيـرة العربيـة كـانوا يملكـون حاسـة فنيـة متميـزة سـاعدتهم علـى التذوق الفنى للعديد من المنتجات التى تحمل أعمالاً تصويرية .

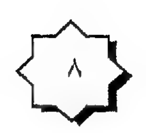
وبظهـور الإسـلام كـان فـن التصـوير معروفـاً وممارسـاً فـى شـبه الجزيـرة العربيـة غـير أن الأمـر يختلـف بعـض الشئ بالنسبة للمسـلمين فـى تلـك الفـترة حيـث أن مسـائل الجهـاد والـدعوة إلى الإسـلام ذلـك الـدين الجديـد فـى مراحلـه الأولى ومحاولـة نشـره فـى جميـع شـبه الجزيـرة العربيـة ومـا حولهـا ، ومـن هنـا يمكـن القـول أن المسـلمين فـى تلـك الفـترة انصـرفوا إلى ذلـك الهـدف الأساسـى واسـتطاعوا بالفعـل إخضـاع الولايـات المجـاورة لهـم [1] هـذا مـن ناحيـة ومـن ناحيـة أخـرى فـإن مسـألة نظـرة الإسـلام والمسـلمين للتصـوير فـى ذلـك الوقـت كـان لهـا أثرهـا الواضـح علـى ذلـك الفـن ، حيـث لم تـترك الأعمـال الحربيـة الوقـت الكـافى للمسـلمين للنظـر إلى شـئون التصـوير وخاصـة إذا وضـعنا فـى الاعتبـار مـا أثـير حـول موقـف الإسـلام مـن التصـوير إلا أن الأمـر لم يسـتمر علـى هـذه الحالـة طـويلاً ، فمـع نهايـة عصـر الخلفـاء الراشـدين وبدايـة العصـر الأمـوى بـدأت عنايـة المسـلمين بفـن التصـوير وهنـاك مـن النصـوص القديمـة التـى تشـير إلى عنايـة المسـلمين بتزويـق المخطوطـات منـذ القـرون الأولى ومـن هـذه النصـوص مـا جـاء فـى كتـاب " كليلـة ودمنـة " الـذى ترجمـه عبـد الله بـن المقفـع فـى أيـام الخليفـة العباسـى أبـى جعفـر المنصـور فـى حـوالى سـنة (١٣٢ هـ ـ ٧٥٠ م) حيـث جـاء فـى هـذا الـنص " قـد ينبغـى للناظر فى كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه " .

ومـع ذلـك فـإن معظـم الدراسـات والمؤلفـات تؤكـد بأنـه لم يصـلنا مخطوطـات مزوقـة بالتصـاوير ترجـع إلى مـا قبـل أواخـر القـرن السـادس الهجـرى ـ الثـانى عشـر الميـلادى ، والغـالب طبقـاً لمـا

---

(١) كان من نتيجة تلك الأعمال الحربية أن ظهر واضحاً التأثيرات المختلفة لهذه المناطق على الأعمال الفنية الإسلامية فى مراحلها الأولى وما بعدها ، أنظر :

Saucek, Prisalla : The Arts Of Islam, New York University, 1998, P., 1



ورد فـي النصـوص التاريخيـة وكتـب الرحالـة والمؤلفـات الحديثـة أن مـا تم مـن تصـاوير خـلال الفـترة السـابقة علـى العصـرين الأيـوبى والمملـوكى يتمثـل فـى الصـور الجداريـة [١] بالفسيفسـاء وأيضـاً بـالألوان المائيـة " الفريسـكو " والتـى تسـتدعى أن نلقـى الضـوء علـى مثـل هـذه الأعمـال الفنية قبل دراسة تصاوير المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى .

ففـى العصـر الأمـوى وصـل إلينـا أقـدم الصـور الإسـلامية المنفـذة بطريقـة الفسيفسـاء [٢] ولعـل أبـرز الأمثلـة علـى ذلـك مـا وجـد مـن صـور داخـل قبـة الصـخرة بالقـدس الشـريف [٣] فقـد كانـت الفسيفسـاء تغطـى البنـاء كلـه مـن الـداخل بمـا فـى ذلـك منطقـة القبـة أو رقبتهـا مـن الـداخل والخـارج ، كمـا كانـت تكسـو أرضـية المبنـى أيضـاً ، ويـذكر أن جـدران المـثمن الخـارجى بقبـة الصـخرة كانـت تكسـى فـى الأصـل عنـد الإنشـاء بالصـور الفسيفسـائية مـن الخـارج ولكنهـا تسـاقطت وأعيـد تـزيين الجـدران مـن الخـارج ببلاطـات مـن الخـزف وذلـك فـى وقـت متـأخر والحـق أن فسيفسـاء قبـة الصـخرة تبقـى علـى مـر الزمـان مـن أهـم آثـار التصـوير والزخرفـة الإسـلامية فـى بـدايتها نظـراً لأنهـا مـن أقـدم الصـور الجداريـة الفسيفسـائية الباقيـة حتـى الآن ومـن ثـم يصـبح مـن المؤكـد أن فنـانين مـن أهـل الشـام قـاموا بتنفيـذ هـذه الصـور الفسيفسـائية ممـن برعـوا فـى هـذا المجـال [٤] ويؤيـد ذلـك مـا ذكرتـه السـيدة فـان برشـم " Van Berchem " إذ تقـول " إننـى أعتقـد جازمـة أن العـرب اعتمـدوا علـى عمـال

---

(١) يطلق على التصوير الجدارى المصطلح الفنى " Mural Painting " ويقصد بـه التصوير الـذى يطبق على الجدران والسقوف بأى وسيلة مستخدمة كالفريسكو أو الموزايكو أو الزيت أو غيرها .

(٢) الفسيفساء عبارة عن تصميمات فنية مبنية على قطع صغيرة أو نصوص ذات ألوان متعددة تصاغ على حسب التصميم وتطبق أما على الأرضيات أو الجدران فى لوحات مستقلة ، وقد تكـون هـذه القطـع مـن الأحجـار أو الخـزف أو الزجـاج وتلصق بعضها إلى جانب بعض على طبقه من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصور ، أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الطبعة الثانية ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٤٥ ، وأنظر أيضاً :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، الطبعة الأولى . مكتبة مدبولى ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٢١٤ .

(٣) أنشأها عبد الملك بن مروان سنة (٧٢ هـ / ٦٩١ . ٦٩٢ م) وتعتبر من أولى المنشآت الإسلامية فى بلاد الشام ولم تكن مسجداً بالمعنى المعروف بل قبلة واستعملت للصلاة ولكن دون أن يكون لها مئذنة .

(٤) لعل ذلك يكون دليلاً هاماً يبرز أهمية سوريا فى مجال التصوير الجدارى مما يعد تمهيداً واضحاً لازدهار فن تصاوير المخطوطات خلال القرن ٦ هـ .١٢ م



الفسيفساء المحليين فى الشام " كما تعتبر زخارف وصور الفسيفساء والتى وجدت فى الجامع الأموى بدمشق[1] إحدى الأمثلة الرائعة على ذلك وخاصة الجزء الذى يرجع إلى العصر الأموى بعد أن كسى بطبقة من الملاط حجبته عن الأنظار حتى اكتشفه العالم دى لورى" Delorey " فى سنة ١٩٢٧ م ويطلق على هذا الجزء بين علماء الآثار اسم " مصورة نهر بردى " وتقع هذه الرسوم فى داخل المسجد الأموى على مقربة من مدخله الرئيسى ويبلغ ارتفاع الفسيفساء التى يشملها ٧,١٥ متر وتمتد مسافة ٣٤,٥ متر[2] وتشهد صور الفسيفساء بالمسجد الأموى للفنان فى هذا العصر بالقدرة على التنوع والابتكار والمحافظة قدر المستطاع على تقاليده وخاصة ما حرص الدين الإسلامى على الإشارة إليها فى بداية ظهوره ولعل ما يؤكد ذلك أن هذه الصور طبيعية تمثل المياه والنبات والعمائر وتخلوا من رسوم الكائنات الحية ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية فى طابعها العام

كما تعد صور الفسيفساء التى كانت تزين حماماً ملحقاً بقصر خربة المفجر[3] والتى تزين أرضية الحنيه فى غرفة الاستقبال أحدى الأمثلة التى تشير إلى أن صور الفسيفساء التى ترجع إلى العصر الأموى لم تكن قد استخدمت فى منشآت دينية فحسب بل استخدمت أيضاً فى المنشآت المدنية .

أما عن الصور الجدارية التى نفذت بطريقة الألوان المائية " الفريسكو "[4] خلال العصر الأموى فلعل أقدمها تلك الصور التى اكتشفت فى قصير عمره [5] ويكاد يجمع معظم علماء

---

(١) بنى الجامع الأموى بدمشق فى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك وكانت بداية إنشاءه فى سنة (٨٧ هـ - ٧٠٦ م) وانتهى (٩٦ هـ - ٧١٥ م) فى السنة التى مات فيها الوليد .

(٢) أنظر صفحة ٢٤ من هذا البحث

(٣) يرجع هذا القصر إلى عهد الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ) (٧٢٤ - ٧٤٣ م) وقد شيد ليكون استراحة ملكية للصيد وقد قام بالكشف عنه كل من العالمين هاملتون Hamilton وبرامكى Baramki فى الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٨ م أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ص ٥٤

(٤) كلمة فريسكو Fresco كلمة إيطالية تعنى رطب وهى رسم الصور المائية على الجص لزخرفة المباني ، وطريقة إعداد هذه الطريقة هى أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذهبة فى الماء ويراعى أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون فى أثناء جفافه وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . أنظر :
حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٥٩ م ، ص ٤٩

(٥) إحدى القصور التى بنيت فى صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية وينسب إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك =



الآثار والفنون الإسلامية على أن صور قصير عمره تعتبر من أشهر وأكثر الصور الجدارية الأموية الباقية حتى الآن وتشتمل على رسوم كائنات حية توضح الموضوعات المختلفة ومن أبرزها صورة أطلق عليها اسم " صورة أعداء الإسلام " أو " صورة ملوك الأرض " وصورة " بروج السماء " وبالإضافة إلى الصور الجدارية التى وجدت فى قصير عمره هناك بعض الصور الأخرى التى وجدت فى قصر الحير الغربى[1] وتعد هذه الصور على درجة كبيرة من الأهمية لفن التصوير الإسلامى فى عصوره الأولى وذلك لندرة ما وصلنا من المعلومات التاريخية أو من صور المخطوطات الإسلامية التى ترجع إلى تلك الفترة المبكرة .

وفى العصر العباسى نهج خلفاء بنى العباس نهج خلفاء بنى أمية فى زخرفة قصورهم بالصور الجدارية ، وقد عثر على نماذج من هذه الصور الحائطية فى جناح الحريم بالجوسق الخاقانى ، كما أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير فى تزيين قصورهم ومجالسهم ، فقد جاء فى كتاب " ألف ليله وليله " ما يفيد أن الخليفة هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٢ هـ) (٧٨٦ - ٨٠٩ م) زخرف قاعة شيدها فى حديقة قصره ببغداد رسوم على نمط الرسوم الساسانية ، كما أنه من المعروف أن مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور[2] وبالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التى أجريت فى سامرا[3] عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى ويرجع الفضل فى حفظ تحف سامرا وصورها حتى تم اكتشافها فى العصر الحديث إلى أن هذه المدينة لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة .

= (٨٦ - ٩٦ هـ) (٧١٠ - ٧١٥) واكتشفه العالم ألو موزيل Alois Musil فى عام ١٨٩٨ م .

(١) شيده الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ) (٧٢٤ - ٧٤٣ م) واكتشفه العالم دانييل سلومبرجيه Daniel Schlumberger منذ عام ١٩٣٦ م ولمزيد من التفاصيل عن القصور الأموية أنظر :

Henari Stierlin : Islam, volume 1 (early architecture from Baghdad to Cordoba, Taschen, London 1996, P., 65-82

(٢) حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى : المرجع السابق ص ٦٩

(٣) شيدت مدينة سامرا سنة (٢٢١ هـ - ٨٣٦ م) على يد الخليفة العباسى المعتصم وانتقلت عاصمة الخلافة الإسلامية إليها ، وظلت مدينة سامرا من المدن ذات الأبنية الرائعة والقصور الجميلة طول عمرها ، وكانت آهلة بسكانها حتى عام (٢٧٩ هـ - ٨٩٢ م) حتى خربت وعادت مدينة بغداد مرة أخرى لتصبح عاصمة الخلافة العباسية .

ويذكر بعض العلماء أن صور الفريسكو بسامرا تتسم بالتحوير والجمود والبعد عن المنطق وعن الواقع وتميزت بالميل نحو الزخرفة عن طريق الخطوط والتسطيح وفقدت التجسيم والتعبير عن العمق وبذلك أصبحت تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص فعلى الرغم من الاعتماد على بعض الأساليب الفنية الساسانية أو البيزنطية فلقد أسيغت وصبغ منها فن إسلامى له طابعه المميز وأصبحت هذه المميزات الفنية من الخصائص الفنية العامة لفن التصوير الإسلامى المتمثل فى الصور الجدارية المتنوعة وصور المخطوطات الإسلامية وأيضاً فى زخارف التحف التطبيقية عبر العصور الإسلامية .

وإذا كان هذا الأمر بالنسبة لفن التصوير قبل القرن (٦ هـ . ١٢ م) بوجه عام فإنه بالنسبة لمصر فى تلك الفترة لا يختلف الأمر كثيراً ، فقد أشارت المصادر إلى أن العناية بالتصوير فى مصر ترجع إلى ما قبل هذا التاريخ بوقت طويل وإذا كان لم يصلنا آثار مادية من التصوير ترجع إلى القرون الأولى ، فإن المصادر الأدبية قد أشارت إلى عناية الطولونيين بالصور وإلى زخرفة خمارويه لبستانه بالتماثيل فقد عرف عن خمارويه ولعه باتخاذ التماثيل من باب اللهو والزينة [١] .

والواضح أن التصوير الطولونى المتأثر بأسلوب سامرا ظل الأسلوب السائد فى مصر إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز فيما ورثوا من التقاليد الفنية الطولونية ، ولم تستمر الدولة الطولونية فى مصر فترة طويلة حيث سقطت عام (٢٩٣ هـ . ٩٠٥ م) وخلال تلك الفترة كانت الفنون الإسلامية بما فى ذلك التصوير الجدارى والتصوير على التحف التطبيقية كما كان من قبل مع ملاحظة قلة التأثيرات القبطية إلى حد كبير بعد ظهور الأسلوب الفنى القادم من سامرا بالعراق[٢] .

وبقيام الدولة الفاطمية اهتم الفاطميون بالتصوير كمظهر من مظاهر الحضارة بالإضافة إلى اهتمامهم بالمصورين ومنحهم كثيراً من العناية والرعاية ، فقد بدأ الفاطميون بالفعل ومنذ أن استقر سلطانهم بمصر منذ الأيام الأولى فى الاستعداد للقيام بنهضة حضارية شاملة فى كافة المجالات بداية من نظام الحكم والإدارة إلى الاهتمام بالمنشآت المعمارية بالإضافة إلى اهتمامهم البالغ فى مجال الفنون الصغرى ، أى أن الفتح الفاطمى لمصر لم يكن يعنى

---

(١) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٧٩ م ، ص ٢٤٦

(٢) Dimand M.S : A handbook of Mohammeden decretive arts, New York 1930, p., 86

قيام حكومة مكان أخرى بل كان بمثابة انقلاب دينى وثقافى واجتماعى بعيد المدى ، وقد ساعدهم فى ذلك أن مصر بسعة مواردها وكثرة أرزاقها ومكانها من القلب بالنسبة للعالم الإسلامى ، قادرة على تحقيق أهدافهم الاستراتيجية فى يوم من الأيام[١] .

ولذلك فإن التصوير الجدارى خلال العصر الفاطمي كان يسير بشكل طبيعى ووصلنا أن مصوراً من العصر الفاطمي يسمى الكتامى صور فى دار النعمان بالقرافة صوراً لسيدنا يوسف فى الجب وقد مثل يوسف فيها عارياً ، ولون الجب باللون الأسود بحيث كان يخيل للناظر أن جسم يوسف باباً مفتوحاً فيه[٢] ، ووصلنا أيضاً من العصر الفاطمى صوراً مائية على الجص وجدت فى الحمام الفاطمى بجهة أبى السعود بمصر القديمة[٣] حيث زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية مرسومة على الجص كانت قد تطرق إليها التلف وربما يرجع هذا الحمام إلى القرن الرابع الهجرى ـ العاشر الميلادى .

واهم هذه الصور واحدة فى أحدى الحنايا تمثل شاباً جالساً يمسك بيده كأساً ويرتدى جلباباً تزينه حليات[٤] ويبدو أن الفنان المسلم قد توصل فى هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق .

وتجدر الإشارة إلى أن فن التصوير الفاطمى لم يقف عند حد مصر فقط ولكنه انتشر أيضاً بانتشار نفوذ الفاطميين وحضاراتهم ، ومصداق ذلك الصور الجدارية التى وجدت فى كنيسة الكابلابالاتينا فى باليرمو بجزيرة صقلية[٥] حيث اشتملت هذه الكنيسة على العديد من الصور الجدارية المنفذة بطريقة الفريسكو تزين جدرانها وسقفها وتحتوى على عبارات

---

(١) أيمن فؤاد سيد : الدولة الفاطمية فى مصر " تفسير جديد " الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ م ، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٢) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثانى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م ، ص ٣٠٩

(٣) كشف الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، أو دار الآثار العربية كما كانت تسمى فى ذلك الوقت عن هذا الحمام فى سنة ١٩٢٣ م

(٤) حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، شكل ٥ ، ص ٧٨

(٥) بنيت هذه الكنيسة بأمر الملك النورماندى روجر الثانى عام (٥٣٨ هـ ـ ١١٤٤ م) كما ترجع زخرفة جدرانها وسقفها إلى هذا التاريخ ويُذكر أن الملك روجر الثانى اغترف من منهل الثقافة الإسلامية وقرب إليه العلماء المسلمين ، كما تجدر الإشارة إلى أنه قد شب حريق هائل بها عام (٧٤٨ هـ ـ ١٣٤٨ م) وتم ترميم الكنيسة عام (٨٨١ هـ ـ ١٤٧٨ م) ، أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ٧٣

باللغة العربية ، وكذلك داخل الصور توجد كلمات عربية بالخط الكوفى يقطع بالقول بأنها من عمل فنانين مسلمين أو على الأقل من عمل فنانين تثقفوا بالثقافة والتقاليد الإسلامية .

أما عن الموضوعات الزخرفية فهى تشتمل على عناصر أدمية وحيوانية وصور من البلاط وصور راقصات وكذلك صور من الحياة اليومية وهى مشابهة للموضوعات الزخرفية المحفورة على الأخشاب الفاطمية ومشابهة أيضاً للعناصر الزخرفية التى اشتملت عليها مجموعة كبيرة من الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى فى العصر الفاطمي .

كما تجدر الإشارة إلى أن معظم الموضوعات التصويرية فى المخطوطات القبطية والتى عرفت فى الفن الإسلامى باسم المنمنمات (Miniatures) والتى يرجع معظمها إلى الفترة من القرن الثالث الهجرى . التاسع الميلادى إلى القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى قد رسمت بأسلوب لا يمكن أن ينطبق عليه المميزات القبطية الأصلية التى تميزت بالتجريد والتحوير والبعد عن الطبيعة ، بل أن هذه الموضوعات التصويرية تتبع المدرسة الإسلامية المصرية المعاصرة أى المدرسة الفاطمية[1] ومن هنا يمكن القول أن بوادر تصاوير المخطوطات قد بدأت تظهر بشكل بسيط خلال العصر الفاطمى ثم تطور الأمر بعد ذلك فى نهاية العصر الفاطمى ، تلك الفترة الزمنية التى وصلنا فيها بعض الأعمال التصويرية على الورق .

فقد عثر على عدد من الأوراق غير المؤرخة تشتمل على صور ملونة عثر على بعضها فى إقليم الفيوم والاشمونين بمصر ، ويغلب على الظن أنها تعطى تصوراً جيداً عن حالة فن تزويق المخطوطات الإسلامية فى مصر وعلى وجه الخصوص فى الفترة من القرن الثالث الهجرى . التاسع الميلادى وحتى القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى ، أى خلال الفترة التى سبقت تاريخ ما وصلنا من مخطوطات مزوقة بالتصاوير خلال العصرين الأيوبى والمملوكى .

---

(١) سعاد ماهر : الفن القبطى ، القاهرة ١٩٧٧ م ، ص ١٦

وأبرز هذه الأعمال التصويرية :

قطعة من الورق[1] عبارة عن بردية ذات لون بني مائل إلى الإصفرار محفوظة في مجموعة الارشيدوق رينز في مكتبة الدولة في فيينا (Perf, Exhibition, no. 954) وتبلغ مساحة الورقة (٩,٤ × ٧,١ سم)[2] ويشتمل هذا الجزء من البردية على رسم بالحبر الأسود الداكن يمثل النصف الأمامي من فارس ملتح يمتطي صهوة جواده ، ويعدو مسرعاً ويرتدي الفارس رداءً فضفاضاً يتدلى إلى عقبه وغطاء رأس مخروطي الشكل ينتهي في أعلاه بذؤابه تتجه نحو الأمام ، كما يميل الفارس أثناء عدو الحصان إلى الأمام ، وقد أمسك بيده اليمنى رمحاً وباليسرى ترساً يخفضهما إلى أسفل (لوحة رقم ١) ويلاحظ هنا أن المصور نجح في التعبير عن العدو السريع وإظهار ملامح التصميم والعزيمة على وجه الفارس بالإضافة إلى التعبير عن إظهار بعض التفاصيل الدقيقة في جسم الحصان وعلى وجه الخصوص ذلك الشعر الكثيف المنسق الذى يتدلى من أعلى رقبة الحصان إلى أسفل بشكل قريب إلى حد كبير من الواقع .

وفي أسفل الرسم كتابة بالحبر نفسه بقي منها عبارة تقرأ " الفرس بالصاد " ويذكر بعض علماء الآثار[3] أن هذه العبارة تثير بعض التساؤل بصدد موضوع الصورة ذلك أن لفظ " صاد " على حد قولهم قد تكون بمعنى داء يصيب الإبل فتسيل أنوفها فتسموا برأسها ، وقد تكون أيضاً بمعنى من يرفع رأسه كبراً كالملك ، فإذا اعتبرنا كلمة " الصاد " في الرسم بمعنى المرض كان الموضوع يمثل فرساً به هذا الداء ، وبالتالي كانت الورقة جزءاً من مخطوطة عن البيطرة ، أما إذا كان اللفظ يعني الملك أو الأمير كانت التصويره تمثل أميراً

---

(١) إذا تحدثنا عن التصوير الإسلامي أدركنا ما كان للورق من شأن عظيم في تطور الفن ، وكانت الصين أول أمة عرفت الورق ، اخترع صناعته " تساي لون " الذى كان يعمل في بلاط " هوتي " من أباطرة أسرة هان نحو ١٠٥ م وقد تعلم العرب صناعته على يد صناع من الصين أسرهم المسلمين حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة ، بداية القرن الثامن الميلادى ، وفي قول أخر على يد صانع صيني أسره زياد بن صالح حاكم تلك المدينة سنة (١٣٤ هـ - ٧٥١ م) وقد كان العالم الإسلامي يستورد من الصين بعد ذلك ضروباً فاخرة من الورق لم يصل المسلمون إلى صنع مثلها . أنظر :

ذكي محمد حسن : الصين وفنون الإسلام ، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية ، القاهرة ١٩٤١ م ، ص ٣٥ .

(٢) ذكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦ م ، شكل ٨٤٩ ، ص ٢٩٠ وانظر أيضاً

Thomas, w. Arnold : the Islamic Book, P.,7 fig., 4

Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, Milano 1998, pl., 30, p., 91

(٣) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٥٧ .

أو ملكاً على ظهر فرس ، والافتراض الثانى أرجح عن الافتراض الأول ، ذلك أن " الصاد " داء يصيب الإبل وليس الخيل ، كما أن الفرس يبدو من خلال التصويره معافى ، كما يبدو من جهة أخرى من خلال هيئة الفارس أنه أمير فى حالة مبارزة وعلى الوجه الأخر من هذه الورقة يرد توقيع المصور " مماصور[1] أبو تميم حيدار[2] " بالإضافة إلى بعض العبارات الأخرى مثل " وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت " ثم " الحمد لله شكراً " و " الحمد لله وحده " .

قطعة أخرى من الورق عثر عليها فى مدينة الاشمونين بمصر الوسطى وربما تكون من آثار مخطوط موضح بالتصاوير على حد قول بعض علماء الآثار ، إلا أن الأمر ربما يكون غير ذلك حيث أن الاحتمال الأرجح أن هذه الورقة شأنها شأن العديد من الأوراق التى وجدت أثناء العصر الفاطمى أو قبله وهى عبارة عن أوراق رسم عليها بعض العناصر الآدمية أو الحيوانية بشكل فردى مستقل ولا يمكن اعتبارها ضمن مخطوط مزوق بالتصاوير وذلك لاعتبارات كثيرة أهمها انه لم يصلنا مخطوطات مزوقة بالتصاوير خلال تلك الفترة بشكل مؤكد ، بالإضافة إلى أن هذه الرسوم لا تنم عن موضوع زخرفى واضح مثل معظم تصاوير

---

(١) " مماصور أبو تميم حيدرا " : ربما كانت هذه العبارة هى أقدم توقيع معروف لمصور إسلامى ورد فيه الإشارة إلى أن التصوير والمصور هو صانع الصورة ومعناها الشكل ، وقد تطلق على صانع الشكل بالألوان أو بالخرط والتجسيم ، غير أن العرف جرى على إطلاق كلمة المصور على صانع الشكل بالألوان أو بالخطوط ، ونظراً لما شاع بين المسلمين فى العصور الوسطى من تحريم التصوير لم يقبل المصورون على التوقيع على أعمالهم كما أنهم لم يحتلوا فى معظم الأحيان المرتبة اللائقة بهم كغيرهم من الفنانين ، ولم يكتب عنهم الكثير من المؤلفات ، وبالرغم من ذلك فقد وصلنا أسماء العديد من المصورين من العصر الفاطمي مثل : ابن عزيز والقصير وبنى المعلم وأيضاً من العصر المملوكى مثل : أحمد بن على المصرى الرسام وعبد الرحمن بن على بن محمد الدهان وشهرته ابن مفتاح وغيرهم . أنظر :

حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الثالث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ١١٠٤

(٢) أبو تميم حيدرا : هو مصور مصرى وصلنا توقيعه على هذا العمل وللأسف لم تصل إلينا معلومات من خلال المؤلفات السابقة عن ميلاده أو عن وفاته إلا أن المؤكد أنه مصور عاش خلال العصر الفاطمى فى مصر وقام بعمل العديد من المناظر التصويرية ليس على الورق فحسب بل ربما امتدت أعماله إلى تحف أخرى لعل أبرزها الخزف الذى زادت شهرته خلال العصر الفاطمى على وجه الخصوص ومما يدل على ذلك أن اسم " حيدرا " من الأسماء الشائعة فى العصر الفاطمى ، كما أننا نستطيع أن نتعرف على أسلوبه من خلال هذا العمل الفنى حيث يؤكد هذا المصور قدرته الفنية التى ظهرت بوضوح فى إظهار جوانب الحركة وتلك التعبيرات على وجه الفارس وإن كان أسلوبه يتميز بالبعد عن قواعد التشريح والمنظور . أنظر :

حسن الباشا : المرجع نفسه



المخطوطات التي كانت تنقل المتن وتعبر عنه عن طريق الصور ، ومساحة هذه الورقة (٧,٥ × ٨,١ سم) وهي محفوظة في مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية في فيينا تحت رقم (١٣٦٨٢) وتؤرخ بالقرن الرابع الهجري . العاشر الميلادى وترجع إلى مصر ، وتحمل هذه الورقة رسم أسد يقف وأمامه أناء ، وقد استطاع الفنان أن يعبر عن المعالم الرئيسية لجسم الحيوان بما فيها إظهار العضلات المختلفة ، بالإضافة إلى التعبير عن الشعر الكثيف الذى يكسو الرقبة ويتدلى أسفل رأس الحيوان بشكل انعدم فيه التجانس والتناسب بين أعضاءه فرسم الرأس بحجم أكبر لا يتناسب مع بقية جسم الأسد ، كما أن وضع الأرجل الأمامية لا يتناسب مع الأرجل الخلفية ، كما يبدو من خلال الرسم أن الحيوان يقف على أرضية وكأنها تلال صحراوية وربما قصد الفنان ذلك ليعبر عن البيئة التي يعيش فيها هذه الحيوان ، أما عن الإناء الذى أمامه فهو أقرب إلى شكل الكوب ورسمه الفنان بحجم كبير على أنه إناء يستخدم في تخزين المياه التي يستخدمها الحيوان في شرابه[1] (لوحة رقم ٢) .

وهناك قطعة أخرى من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٨٠٦٦) ومقاساتها (١٣ × ٨,٥ سم) وهي عبارة عن ثلاثة أشكال آدمية رسم كل منها داخل عقد نصف دائري (لوحة رقم ٣) ويبدو أن الرسوم نفذت بشكل بدائي في تفاصيلها كالملابس التي يرتدونها وأيضاً في رسم الملامح وكأن الورقة ترجع إلى القرون الإسلامية الأولى ، ويدعم ذلك أن العقود الثلاثة التي تعلو الأشكال الآدمية نفذت بشكل تنعدم فيه الدقة وهي تكون بائكه غير منتظمة إذا ما قورنت برسوم العمائر في الفترة اللاحقة فيما سنرى بعد ذلك ، ويبدو أن الورقة قد أصابها التلف مما أدى إلى فقدان بعض تفاصيل الصورة .

ومن أجمل تلك الأوراق واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٣٧٠٣) ومقاساتها (١٤ × ١٤ سم) ويبدو في هذه الورقة الدقة الواضحة في رسومها فهي تشتمل على رسم شخصين ربما يكون قائداً وجندى حارساً له ، وقد رسم القائد وهو يمسك بيده اليمنى حربه ويتمنطق بسيف كتب على الجراب الخارجي له كلمة " عز وإقبال "

---

(١) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٠ ، ص ٢٩٠ . وأنظر أيضاً :
Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, pl., 30, p., 89

وكتب على ذراعه اليمنى كلمة " بركة " وبينهما زخرفة نباتية عبارة عن فرع نباتي يتفرع إلى قسمين إلى اليمين واليسار مكوناً شكلاً لوزياً ويتقابلا إلى أعلى ثم يتفرعان مره أخرى ويحصران بداخلهما أربعة طيور ، ويعلو الرسوم الآدمية شريط من الكتابة بالخط الكوفي المورق يقرأ " عز وإقبال للقائد أبي منصـ ..... " وتنحصر الرسوم الآدمية والنباتية مع الشريط الكتابي داخل إطار من الزخرفة المجدولة(١) .

ومن خلال العناصر الزخرفية التي تشتمل عليها هذه الورقة يتضح أن الفنان كان أكثر براعة في تنفيذ عناصره أكثر مما سبق أن شاهدنا كما في الورقة السابقة ، ولعل هذه الورقة ترجع إلى زمن أحدث من سابقتها وهي تؤرخ بالقرن الخامس أو السادس الهجرى . الحادى عشر أو الثاني عشر الميلادى ، فقد أظهر الفنان الدقة في إظهار الفارق بين رسم الشخصين حيث يبدو واضحاً أن إحدى هذه الشخصيات تمثل أميراً أو قائداً ويتضح ذلك من خلال غطاء الرأس الذى يرتديه وهو عبارة عن خوذة أشبه بتاج ذات زخارف مضلعة يتدلى من تحتها الشعر بشكل مصفف ومنسدل على رقبته في حين اختلف غطاء الرأس بالنسبة للشخص الآخر فهو يرتدى عمامة مضلعة وشعره ظهر أسفلها وكأنه عبارة عن زؤابتان ، كما اختلفت أيضاً ملامح الوجه في كلا الشخصين فبينما نجد الملامح الهادئة التي تنم عن الوقار الواضح لشخصية القائد نجد العكس تماماً في ملامح الحارس التي تبدو فيها غلظة وحدّة ، كما أن تمنطق القائد بالسيف ربما يكون أحدى الأشياء المقصودة من الفنان لإظهار الفارق بين الشخصيتين ، كما لا يخفى نجاح الفنان في زخرفة ملابس الآدميين بشكل زخرفي جميل(٢) (لوحة رقم ٤) .

ومن التحف التي تشير إلى الأعمال التصويرية قبل القرن السادس الهجرى . الثاني عشر الميلادى قطعة من الورق محفوظة بالمتحف البريطاني ومقاساتها غير دقيقة نظراً لما أصابها من تلف واضح في جميع جوانبها ، والراجح كما تذكر بعض المراجع أنها تنسب إلى العصر الفاطمي وتمثل أيضاً أحدى الرسوم الشعبية(٣) التي ظهرت بوضوح على معظم

---

(١) Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, pl., 30, p., 88

(٢) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٢ ، ص ٢٩١ وأنظر أيضاً :
Bernard Lewis: The world of Islam, London 1976, P., 209

(٣) Bernard Lewis: The world of Islam, , op., cit.,, P., 214

التحف المتنوعة خلال هذه العصر (لوحة رقم ٥) إلا أن الموضوع الذى تمثله هذه الورقة يعد غاية فى الأهمية ، فهى تمثل معركة حربية استخدمت فيها العديد من الأسلحة المعدنية كالسهام والحراب والتروس والسيوف وأن الموضوع ربما يصور الدفاع عن قلعة حربية تتضح عناصرها المعمارية فى الصورة ، وتشتمل الورقة على مجموعة من الفرسان الذين يصوبون سهامهم تجاه مجموعة أخرى من الجنود أغاروا على قلعتهم ، وقد نجح الفنان بشكل رائع فى التعبير عن الحركة وفى أوضاع الجنود وهى تصوب أسلحتهم وفى حركة الخيول المتبارزة وفى أوضاع الجنود وهم يصوبون أسلحتهم وفى حركة الخيول المتبارزة وفى أوضاع الجنود الذين لقوا مصرعهم ، إلا أن الفنان لم يراع التناسب بين رسوم المحاربين وبين رسم القلعة الحربية حيث تبدو الأشكال الآدمية والحيوانية بحجم يفوق حجم القلعة الحربية إلا أن ذلك لم يمنع من التعبير عن قصده المباشر الذى يريده وهو تصوير الجانب الحربى بشكله الطبيعى وتصوير شكل القلعة بشكل رمزى (شكل رقم ١) تبدو دلالته واضحة لكى تساعد فى إظهار قصد الفنان ولعله نجح فى ذلك إلى حد كبير ، كما لا يمكن أن نغفل التسطيح الواضح فى الصورة ، وعدم مراعاة قواعد المنظور وأن كانت هذه المسألة واضحة فى معظم تصاوير المخطوطات خلال القرون التالية وسوف تتعرض الدراسة لهذا الموضوع بشئ من التفصيل فى حينه[1] ، وبالإضافة إلى مجموعة الأوراق السابقة تحتفظ مجموعة شريف صبرى بالقاهرة بقطعة من الورق مقاساتها (١٣ × ٢٠,٥ سم) ومؤرخه بالقرن الخامس أو السادس الهجرى - الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى ، وقد أصاب الرسم الكثير من التلف مما يصعب معه وصفه إلا أن العالم الجليل المرحوم الدكتور / ذكى محمد حسن قام بوصفها[2] حيث يذكر أنها تحمل رسم رجل جالساً على مقعد كبير ورأسه فى وضع ثلاثية الأرباع ويتدلى من رأسه خصلات من الشعر تتدلى على جانبى رأسه ويده اليسرى مرفوعة إلى صدره ، ويبدو أن فيها كأساً كما أن النسب بين أجزاء الجسم بعيدة عن الواقع وألوان الرسم غير واضحة فلا يظهر فيها إلا نقط ذهبية للحلى حول العنق والذراعين والوسط ، أما الإطار ففى أركانه رسوم مربعين

---

(١) أنظر صفحات من ٣٠٢ إلى ٣٠٩ من هذا البحث .

(٢) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٤ ، ص ٢٩٢ ، ص ٥١٠

متداخلين وفى المستطيل الواقع بين المربعين العلويين آثار رسم أرنبين متقابلين وكذلك فى المستطيل الواقع بين المربعين السفليين ، أما المربعين الجانبين فنرى رسوم ثلاثة ببغاوات فى الجهة اليمنى ، ومثلها فى الجهة اليسرى على مهاد من الفروع النباتية (لوحة رقم ٦) .

وتعليقاً على هذا الوصف يمكن القول بأن الشكل الآدمى المرسوم على هذه الورقة لا يمكن أن يكون لرجل بل هو لسيدة تبدو ملامحها واضحة وخاصة ذلك الشعر المتدلى من رأسها ، كما أن الحلى الموجود حول رقبتها وحول ذراعيها كما يذكر عالمنا الجليل فى وصفه لا يمكن أن يرتديه رجل ، بالإضافة إلى أن الكأس التى تمسكها بيدها ربما تمثل أحدى مناظر الشراب التى انتشرت بكثرة على العديد من التحف التطبيقية خلال العصر الفاطمى على وجه الخصوص ، وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه المجالس كان بعضها يتم فى الهواء الطلق ويدعم ذلك القول رسوم الببغاوات وأشكال الأرانب التى رسمت على مهاد من الزخرفة النباتية .

وهناك أيضاً قطعة من الورق محفوظة بمجموعة شريف صبرى بالقاهرة ومقاساتها غير معلومة نظراً لما أصابها من تلف واضح فى جميع جوانبها ، وترجح بعض المصادر نسبتها إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى . الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى[1] وتحمل رسوماً لشكل آدمى عبارة عن شخص واقف وتشبه ملامحه الوجوه القبطية لدرجة تذكرنا بما يسمى وجوه الفيوم ، ولا غرابة فى ذلك فكما سبق القول أن هناك العديد من الصور القبطية التى تأثرت فى أسلوب رسمها بالأسلوب الفاطمى ، كما أن هناك العديد من المنتجات الفنية الإسلامية التى كانت تحمل بين زخارفها عناصر زخرفية وموضوعات قبطية ربما يكون ذلك من أساليب تسويق التحف الإسلامية للعملاء الأقباط الذين كانوا يتمتعون بالثراء كما سنرى فيما بعد عندما نتحدث عن هذه المسألة ، وعلى يسار هذا الشكل الآدمى نصاً كتابياً يقرأ " رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم " (لوحة رقم ٧) وهناك قطعة من الورق محفوظة بمتحف آثار كوم أوشيم مزخرفة بشكل فيل وأمامه شكل نسر (لوحة رقم ٨) .

وبالإضافة إلى كل هذه الأعمال التصويرية التى تمت قبل العصرين الأيوبى والمملوكى من تصوير جدارى بالفسيفساء أو الفريسكو أو أعمال تصويرية على الورق ، إلا أنه لا يمكن

---

(١) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٥ ، ص ٢٩٢

أن نغفل أن التصوير على التحف التطبيقية خلال تلك الفترة يعد أيضاً من الأعمال التصويرية التي نجح الفنان المسلم في أن يبرز موهبته في مجال التصوير وقام بزخرفة معظم التحف التطبيقية بموضوعات تصويرية متنوعة والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة وفي كافة مجالات الفنون الإسلامية كالمنسوجات والتحف المعدنية والزجاجية والخزفية والتحف المصنوعة من الخشب والعاج وغيرها فعلى سبيل المثال عندما نتعرض لأبرز الموضوعات التصويرية التي نفذت على المنتجات الخزفية :

يمكن ملاحظة أن الرسوم الحيوانية هي أكثر الموضوعات شيوعاً وأكثرها أهمية أيضاً ، وقد نفذت هذه النوعية من الزخرفة بشكل مستقل وكأنها تمثل الموضوع الزخرفي وفي أحيان أخرى نفذت هذه العناصر الحيوانية ضمن موضوع تصويري كامل كموضوع الانقضاض أو الصيد ، وقد أنتشر هذا الموضوع الزخرفي في زخرفة العديد من الأواني الخزفية ومن أمثلته آنية من الخزف محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٧١٢ عليها موضوع تصويري يمثل حيوان مفترس يهجم على أرنب ، وهناك أيضاً بعض الأواني الخزفية اشتملت على موضوعات تصويرية أخرى كالتحطيب والمبارزة وتعد من أبرز الموضوعات والمناظر التصويرية التي انتشرت على التحف الفنية خلال العصر الفاطمي والتي كانت تمثل حياة البلاط .

ولم تكن الأواني الخزفية فحسب هي التي اشتملت على موضوعات تصويرية بل هناك العديد من المنتجات الأخرى فنجد المعادن الفاطمية والتي شكل العديد منها على هيئة حيوانات محفورة على البرونز وأيضاً المنتجات الخشبية التي كانت بمثابة حقلاً واسعاً للمصور خلال العصر الفاطمي من حيث تنوع الموضوعات التصويرية ولعل من أهم هذه المنتجات تلك الأفاريز الخشبية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون وقوام زخرفتها موضوعات متعددة مأخوذة من حياة البلاط ، هذا إلى جانب الموضوعات المأخوذة من الحياة اليومية كما تميزت التحف العاجية في الفترة المبكرة وحتى العصر الأيوبي باشتمالها على موضوعات تصويرية متنوعة[1] أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن التصوير على التحف التطبيقية كان أحد المجالات التي وجد الفنان المسلم فيها متنفساً لإظهار مواهبه في التصوير

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن المناظر الزخرفية والموضوعات التصويرية على العاج والعظم والتحف الخشبية أنظر :

ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، رسالة ماجستير محفوظة بكلية الآثار . جامعة القاهرة ٢٠٠٠ م

كما أنها كانت عوضاً للدارسين والباحثين لدراسة أساليب التصوير وموضوعاته قبل القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى ، كما يعد دليلاً قوياً على معرفة التصوير قبل تلك الفترة وأن كانت وسيلة التعبير عن هذا الفن مختلفة حيث لم يصل إلينا بشكل مباشر مخطوطات مزوقة بالتصاوير ، وسوف تتعرض الدراسة فى الفصول التالية للعديد من التحف التطبيقية وما تحتوى عليه من عناصر زخرفية متنوعة ، ولذلك فربما يكون من الخطأ التسليم بأن التصوير الإسلامى يقصد به تصاوير المخطوطات فحسب بل يمكن اعتبار فنون التصوير الأخرى السابق ذكرها هى الأساس الفنى لتصاوير المخطوطات ، ذلك أن العناصر الفنية التى تتحكم وتؤثر فى تصاوير المخطوطات هى نفسها العناصر الفنية التى تتحكم فى فنون التصوير الأخرى .

الباب الأول

رسوم العمائر والعناصر المعمارية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى



الفصل الأول

رسوم العمائر الدينيه فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى

لاشــك أن رســوم العمــائر كانــت إحــدى مميــزات تصــاوير المخطوطــات خــلال العصــرين الأيـوبى والمملـوكى وأن تفـوق العصـر المملـوكى بعـض الشئ فـى هـذه الخاصـية ومـع ذلـك فلـم تكـن رسـوم العمـائر علـى تصـاوير المخطوطـات أو علـى الجـدران بطـرق أخـرى كالفسيفسـاء والفريسـكو وليـدة تلـك الفـترة الزمنيـة بـل أن الفنـان المسـلم اسـتطاع أن يصـور العمـائر بأشـكالها المختلفـة وعلـى وجـه الخصـوص العمـائر المدنيـة قبـل ذلـك بقـرون طويلـة فقـام برسـم العديـد مـن العمـائر عـن طريـق الفسيفسـاء وذلـك فـى الفـترة المبكـرة كمـا سـبقت الإشـارة ومـن الأمثلـة علـى ذلـك " مصـورة نهـر بـردى " التـى اكتشـفت داخـل المسـجد الأمـوى بدمشـق ويتـألف التصـميم العـام لهـذه المصـورة مـن هـذا النهـر الـذى يجـرى بأسـفلها مـن اليسـار إلى الـيمين وتظهـر علـى جانبـه الأيسـر فـى أعـلاه قصـور وعمـائر ذات طوابـق عـدة ومـن طـرز مختلفـة ويحـف بهـذه المبـانى حـدائق مزدهـرة مثمـرة وجبـال وتـلال وتقـوم علـى ضـفة النهـر نفسـه أشـجاراً ضـخمة باسـقة تتصـل جـذور بعضـها بميـاه النهـر عنـد الخلجـان الصـغيرة التـى حفرتهـا الميـاه ويحد المصورة أشرطة من وحدات زخرفية متماثلة .

ونظـراً لأهميـة رسـوم العمـائر التـى ظهـرت فـى هـذه المصـورة فـإن الدارسـة هنـا يجـب أن تلقـى الضـوء علـى بعـض تفاصـيلها وأبـرز العناصـر المعماريـة التـى تشـتمل عليهـا حيـث أن مثـل هـذه الرسـوم المعماريـة تعتـبر مـن الأشـياء الأولى التـى أهـتم المصـور المسـلم بهـا واسـتطاع تصـويرها علـى جـدران منشـآته ، فـإذا كانـت الدراسـة هنـا تهـتم برسـوم العمـائر فـى صـور المخطوطـات فيجـب ألا تتجاهـل مثـل هـذه الرسـوم التـى نفـذت بطريقـة الفسيفسـاء حيـث أن محـاولات الفنـان المسـلم فـى هـذا المجـال وفـى هـذه الفـترة تعـد بدايـة قويـة فـى مجـال رسـوم العمـائر علـى المـواد المختلفـة سـواء علـى الجـدران أو علـى الـورق ، لـذلك فـإن الدراسـة سـوف نلقـى الضوء على مثل هذه الرسوم بشئ من التفصيل الذى لا يخرج عن موضوع البحث .

وتتـألف الرسـوم المعماريـة فـى هـذه المصـورة مـن مجموعـة مـن المبـانى بعضـها خلـف بعـض (لوحـة رقـم ٩ ، شـكل ٢)[1] فيهـا منـزل تعلـوه مظلـة تعتمـد فـى بعـض الجوانـب علـى أعمـدة وفيهـا بـرج دائـرى علـى شـكل مخـروط مقلـوب ، وفيهـا بنـاء يتـألف مـن أعمـدة يرتكـز عليهـا سـقف مسـطح ، ويشـاهد فـى هـذه المبـانى منـازل بنيـت مسـتقلة ومـن دور واحـد وفيهـا أيضـاً منـازل

---

(1) Mohammad al – Asad : Historical artistic introduction, Aman, Jordan 2000, p., 49

بنيت من طابقين (لوحة رقم ١٠ شكل ٣) وفيها بعض المنازل التى بنيت بأشكال مرتفعة عن مثيلاتها وتحف بها الأشجار الضخمة والأسقف بعضها جمالونى الشكل والبعض الأخر مسطح ، كما تشتمل جميع هذه المنازل على مجموعة كبيرة من النوافذ المستطيلة والتى وزعت بشكل متناسق على جدران المنازل (لوحة رقم ١١ شكل ٤) كما نجح الفنان فى رسم بعض القصور بشكل ينم على الثراء والأبهة فقد بنى أحد هذه القصور من طابقين ويبدو الطابق الأرضى وكأنه بنى بشكل دائرى حيث تتصدر واجهته مجموعة من الأعمدة الكورنثية الشكل ويغلب عليه الطابع الزخرفى ، أما الطابق الثانى فيمثل تقابلاً مع الطابق الأرضى ذلك أن الأعمدة الكورنثية تنتقل هنا إلى الجانبين فى حين نشاهد الأعمدة الدّورية فى الوسط وبدلاً من القبوتين فى الجانبيتين فى الطابق الأرضى يرى فى وسط الطابق الثانى حنية كبيرة يزخرف طاقيتها زخرفة مشعة على هيئة الصدفة من النوع المعروف فى الفن البيزنطى ، ويقوم فوق سطح هذا الطابق على الجانبين عمود ربطت بأعلاه مظلة يتدلى على السطح على هيئة الخيمة ، ومن الملاحظ أن واجهة القصر تملؤها الزخارف المختلفة من أعمدة كورنثية ودّورية وحليات نباتية وهندسية ودلايات من عروق اللؤلؤ إلى غير ذلك من الزخارف التى تضفى على المنظر طابع الثراء والتأنق ، وقد نجح الفنان فى رسم بعض مداخل هذه القصور على شكل شرفة مربعة الشكل ترتفع إلى أعلى بشكل مستطيل وذلك على أربعة أعمدة كورنثية الشكل تتوجها عقود نصف دائرية وقد فرّغت المساحات المحصورة بين الأعمدة كما يغلب عليها الطابع الزخرفى (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤)[١] .

ومن خلال هذه العناصر المعمارية التى سبق ذكرها وغيرها من التفاصيل الأخرى يمكن القول أن المبانى التى اشتملت عليها هذه المصورة تمثل المبانى السورية فى ذلك الوقت وخاصة تلك الأسقف الجمالونية الشكل والتى ظهرت أيضاً فى المبانى الدينية وفى بعض المساجد أبرزها المسجد الأموى كما أن كثيراً من مبانيها على شكل البازيليكا كما يمكن القول أن هذه المصورة وما بها من عمائر تشهد بالقدرة على الابتكار وبالمهارة فى

---

(١) لمزيد من التفاصيل على زخارف مصورة نهر بردى بكافة أشكالها وعناصرها . أنظر :

حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص ٣٢ ـ ٤١ وأنظر أيضاً :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، المرجع السابق ، ص ٥٠ ـ ٥٣

التصميم وبقوة التعبير وبدقة الوصف والمقدرة على التنويع ، أى أن الفن الإسلامى قد أحرز فى فن التصوير منذ البداية تقدماً عظيماً ، ولم تكن مصورة نهر بردى هى المثل الوحيد على رسوم العمائر بل هناك العديد من الأمثلة الأخرى التى سبقت الإشارة إليها(١) لذلك فلا غرابة فى اهتمام الفنان المسلم خلال العصرين الأيوبى والمملوكى برسوم العمائر المتنوعة بكافة تفاصيلها المعمارية فى صور المخطوطات حيث أنه من المعروف أن العمارة كانت أهم المجالات الفنية التى تفوق فيها المسلمون ، وقد زاول المعماريون المسلمون بناء جميع أنواع العمائر فخلفوا لنا كثيراً من الأبنية سواء الدينية كالمساجد والمدارس والكتاتيب والخانقاوات والأضرحة ، أو المدنية كالقصور والبيوت والأسواق والوكالات والحمامات والبيمارستانات والأسبله ، والعسكرية كالقلاع والأبراج والأسوار وأبواب المدن والأربطة ولقد وصلنا نماذج كثيرة من هذه العمائر الإسلامية فى مختلف الأقطار الإسلامية وكان لكل من هذه الأنواع تصميمه الخاص به والملائم لوظيفته ، كما اختلفت طرازها باختلاف العصور والأقطار .

ولاشك أن العصرين الأيوبى والمملوكى كان لهما النصيب الأكبر من هذه المنشآت بكافة أنواعها وأن كان الفنان المسلم خلال هذين العصرين لم يستطع أن يرسم لنا كافة هذه العمائر داخل صور المخطوطات إلا أنه نجح فى التعبير عن أنواع متعددة منها كما سنرى خلال الدراسة .

فبالنسبة للعصر الأيوبى فقد اشتهر سلاطين الأيوبيين بحبهم للعلم والعلماء فكان صلاح الدين الأيوبى يجمع حوله رجال العلم ويحضر مجالسهم ليستمع إليهم ويشاركهم فى أبحاثهم(٢) وأيضاً بقية سلاطين بنى أيوب ، ولعل ذلك يوضح أسباب اهتمام سلاطين الدولة الأيوبية ببناء العديد من المنشآت المعمارية لعل أبرزها المدارس التى تدرس فيها العلوم

---

(١) أنظر صفحات ١٤ - ٢١ من هذا البحث

(٢) بالإضافة إلى اهتمام السلطان صلاح الدين الأيوبى ببناء العديد من المنشآت المختلفة إلا أنه أهتم أيضاً بإصلاح وترميم العديد من المساجد القائمة التى بنيت خلال العصر الفاطمى ومنها على سبيل المثال الإضافات والإصلاحات التى قام بها بمسجد الحاكم بأمر الله والتى ذكرها ابن دقمان . أنظر :

ابن دقمان : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، الجزء الرابع ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية ، ١٣٠٩ هـ ، ص ٦٩ ولمزيد من التفاصيل عن الجانب التاريخى لسلاطين الدولة الأيوبية . أنظر :

Barbara Brend : Islamic art, British Museum press, London 1991, p., 96 – 98
Bear, Eva : Ayyubid metal work with Christian images, New York 1989.
Mackenzie, Neil. D: Ayyubid Cairo, a topographical study, Egypt 1992, p., 19 – 22

الدينية وغير الدينية ، وبالإضافة إلى المدارس التى كانت تمثل نوعاً من التعليم العالى الجامعى ، وجدت فى العصر الأيوبى كتاتيب لتعليم الصغار القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن[1] .

أما العصر المملوكى فتعتبر عمائر هذا العصر وعلى وجه الخصوص العصر المملوكى الجركسى بمصر أخر ما وصلت إليه عبقرية المعمار المصرى المسلم من الأداء والإتقان سواء كان ذلك فى تعدد العمائر من حيث الوظيفة ، ولعل خير دليل على ذلك أن المهندسين فى العصر الجركسى واجهتهم مشاكل غاية فى الصعوبة بسبب المساحات الصغيرة التى بنوا عليها عمائرهم فى هذه الفترة وكان عليهم أن يلبوا متطلبات الأمراء والسلاطين وأثرياء الناس بتصميمات فذة ترضى طموحاتهم ، ومن بين أسباب هذه المشاكل ازدحام الأحياء القديمة بالمبانى وعدم انتظام الطرق والحارات وصغر المساحات المتاحة[2] كما لا يمكن أن نغفل أحد اهم الأسباب التى ساعدت على ازدهار فن العمارة خلال العصر المملوكى وهو تنافس أمراء المماليك على تشييد المنشآت الدينية والمدنية وحرصهم على إقامة أضرحة فخمة لدفن رفاتهم فيها .

وقد ترتب على ازدهار العمارة خلال العصرين الأيوبى[3] والمملوكى أن قام المصور برسم الكثير من العناصر المعمارية داخل صور المخطوطات ، ومن هنا فإن الدراسة سوف تستعرض أهم العناصر المعمارية المختلفة التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال تلك الفترة الزمنية وذلك من حيث التخطيط العام ومواد البناء والواجهات وما تشتمل عليه من

---

(١) سعيد عبد الفتاح عاشور : دولة الأيوبيين والمماليك ، ص ١٤٨

(٢) نبغ عدداً من المهندسين المتمرسين فى عصر المماليك استطاعوا أن يشيدوا ما يطمح إليه السلاطين والأمراء من مبان وعمائر امتازت بالفخامة والجمال .

ومن بين هؤلاء المهندسين ابن السيوفى وكان كبير المهندسين فى عصر الناصر محمد ومن أعماله المدرسة الاقبغاوية بالجامع الأزهر وجامع الطنبغا الماردانى ومنهم ابن بيليك المحسنى الذى شاد عمارة السلطان حسن ومنهم أيضاً أسرة ابن الطولونى وهى أسرة من المهندسين نبغت فى عصر المماليك الجراكسه ، وقد كلف رأس هذه الأسرة أحمد بن الطولونى لعمارة المسجد الحرام ، وصاهره السلطان الظاهر برقوق وبنى أبنه محمد مدرسة الظاهر برقوق بالنحاسين . أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية : المجلد الأول ، ص ٣١٧

(٣) لمزيد من التفاصيل عن بعض مظاهر التطور والازدهار خلال العصر الأيوبى . أنظر :

Hassan Abdel El wahab : Among Islamic monuments, p., 9

Mme R.L. Devonshire : L'Egypte Musulmane, Caire 1982, p., 51 – 68



أبـواب ومـداخل ونوافـد وشـرافات ومـآذن وقبـاب وغيرهـا بالإضـافة إلى العديـد مـن العناصـر المعمارية داخل المنشآت كالأبواب والصحن وغيرها .

هـذا بالنسبة للعمـارة الدينيـة التـى بـلا شـك تحتـل المقـام الأسمـى بـين العمـائر الإسـلامية سـواء من حيث كثرة العدد ودرجة الحفظ وجمال الزخرفة ومهارة الصنعة ومدى الفخامة .

تخطيطات العمائر

تميزت العمارة الإسلامية على مر عصورها بالتنوع في التخطيط وحجم المنشأة ما بين الاتساع أو الفخامة وما بين الصغر في المساحة ، ولعل صغر مساحة المنشأة كان من أبرز مميزات العمارة خلال العصر المملوكي وعلى وجه الخصوص خلال العصر الجركسي حيث تميزت العمارة بصغر مساحتها مقارنة بما كان قبلها من العصور وربما يرجع ذلك إلى ازدحام المناطق الآهلة بالسكان في العواصم القديمة " الفسطاط . العسكر . القطائع . القاهرة " غير أن هذا التصغير كان يتغاضى عنه إذا ما كانت المنشأة خارج نطاق المناطق الآهلة بالسكان ولنقارن على سبيل المثال بين المجمع الذي شيده السلطان الظاهر برقوق[١] بمنطقة النحاسين والذي يتكون من جامع ومدرسة وقبة ضريحية[٢] وبين المجمع الذي شيده السلطان الناصر فرج بن برقوق[٣] بجبانة المماليك[٤] لندرك الفارق الواضح بين المساحتين ، فالمجمع المبني في الجبانة اتيحت له مساحة خلاء شاسعة وواجهات خالية من جميع الجهات بينما مجمع السلطان برقوق بالنحاسين لا يوجد له سوى واجهة واحدة هي المطلة على شارع المعز لدين الله ، ولعل ذلك يدفعنا إلى القول بأن هناك أسباباً كثيرة أدت إلى تنوع التخطيط المعماري للمنشآت المعمارية المختلفة سوف يتم الحديث عنها بشكل تحليلي من كافة جوانبها[٥] وعلى وجه الخصوص في مجال العمارة

---

(١) الملك الظاهر برقوق أول ملوك الجراكسه كان مملوكاً للأتابك يلبغا فأعتقه وعينه في كثير من الوظائف من الجندية إلى الطبلخانه ثم أمير مائه ومقدم ألف وأمير أخور حتى ولي ملك مصر سنة (٧٨٤ هـ / ١٣٨٢ م) وظل في الملك حتى توفي سنة (٨٠١ - ١٣٩٩) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٤٢ .

(٢) تقع هذه المنشأة بشارع المعز لدين الله الفاطمي " حي النحاسين " أنشأها الملك الظاهر أبو سعيد برقوق بن انس في سنة (٧٨٦ - ٧٨٨ هـ / ١٣٨٤ - ١٣٨٦) وتعتبر من المنشآت التي تعددت وظائفها فهي مسجد ومدرسة وخانقاه وقبة ضريحية . أنظر :

حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عهد الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٦١

(٣) فرج بن برقوق السادس والعشرون من ملوك الترك وأولادهم بالديار المصرية وهو أول ملوك أولاد الجراكسه بمصر . أنظر :

ابن إياس : محمد بن أحمد بن أياس الحنفي ، بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الأول ، القسم الثاني ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ .

(٤) تقع هذه المنشأة بجبانة المماليك أو ما يعرف بالقرافة الشمالية وهي موازية حالياً لطريق صلاح سالم أنشأها الملك الناصر فرج بن برقوق وكانت بداية البناء في سنة ٨٠٣ هـ - ١٤٠٠ م والفراغ منه سنة ٨١٣ هـ - ١٤١١ م طبقاً لما ورد في النصوص الكتابية التي وجدت على الواجهة الرئيسية وعلى عضادتي المدخل الشمالي . أنظر :

حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، المرجع السابق ، ص ٣١٥ - ٣١٦

(٥) أنظر صفحة ٢٣٤ - ٢٣٦ من هذا البحث



الدينية سواء كانت المساجد أو المدارس أو الخانقاوات[1] ، فقد بنيت بعدة طرز من بينها طراز المسجد التقليدى المتأثر بعمارة مسجد الرسول ﷺ والذى يتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة ظلات وأدمج فى هذا الطراز عناصر معمارية مسايرة للعصر المملوكى منها القباب الضريحية والسبيل والكتاب وطباق الصوفية بالإضافة إلى بعض العناصر المعمارية الأخرى التى تميزت بها العمارة المملوكية وعلى وجه الخصوص العمارة الجركسية ويعتبر مسجد السلطان الظاهر بيبرس[2] أبرز الأمثلة على هذا الطراز وأيضاً يعتبر مسجد الناصر محمد بن قلاوون[3] مثالاً أخر غير أن هذا الطراز تميز بصغر مساحته إذا ما قيست بمساحة المساجد الأولى مثل جامع عمرو بن العاص بالفسطاط وجامع أحمد بن طولون بالقطائع والجامع الأزهر بالقاهرة الفاطمية .

أما الطراز الثانى للعمارة الدينية فهو طراز المدرسة ويعتمد على صحن مكشوف أو مغطى " دور قاعة " وعدة أيوانات تراوحت ما بين أيوان واحد واثنين وثلاثة وأربعة وهو ما يسمى بالمدرسة[4] فمنذ أوائل القرن الخامس الهجرى . الحادى عشر الميلادى أخذت الدول

---

(١) الخانقاه كلمة فارسية معناها بيت وجعلت فى بادئ الأمر لانقطاع الصوفية فيها للعبادة والذكر ومع تطور التصوف فى العصر المملوكى وتطور العمارة أيضاً تطور مفهوم الخانقاه ، ومن دراسة وثائق الأوقاف يمكن القول بأن الخانقاه فى عصر سلاطين المماليك أصبحت مدرسة ومسجد ومساكن للطلاب الصوفية أو الدارسين . أنظر :

محمد محمد أمين ، ليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، الطبعة الأولى ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ١٧ .

(٢) يقع هذا الجامع بميدان الظاهر بالقاهرة ويشبه فى تخطيطه إلى حد كبير مسجد أحمد بن طولون ، فهو يتكون من صحن محاط بأروقة من جهاته الأربع ورواق القبلة يتكون من ست بلاطات بينما يتكون الجانبين من ثلاثة والرواق الشمالى الغربى من اثنين فقط وقد أنشأه السلطان الظاهر بيبرس وهو الرابع من ملوك الترك وكانت مدة حكمه لمصر تزيد عن تسعة عشر عاماً حيث تولى فى سنة ٦٥٨ هـ وشرع فى بناء مسجده فيما بين سنة (٦٦٥ . ٦٦٧ هـ / ١٢٦٦ . ١٢٦٩ م) وتوفى بدمشق سنة ٦٧٦ هـ . أنظر :

كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر ، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٨١

(٣) جامع الناصر محمد بن قلاوون ، ذكره المقريزى فى خططه باسم " جامع القلعة " ويقع فى القسم الجنوبى من قلعة صلاح الدين على يسار الداخل من البوابة الوسطى للقلعة قادماً من الباب الحديد ، وقد أنشأه الناصر محمد بن قلاوون فى سنة (٧١٨ هـ . ١٣١٨ م) ومازال يحتفظ بتاريخ تأسيسه وهو منقوش على بابه البحرى . أنظر :

أبو المحاسن يوسف بن تغرى بردى : النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، الجزء الثانى عشر ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٤) تعددت نظريات علماء الحضارة والآثار الإسلامية حول ظهور المدارس الإسلامية كما تعددت نظرياتهم فى أصل المصدر الذى اشتقت منه المدرسة تخطيطها وهو نظام الأيوانات المتعامدة على صحن أوسط مكشوف ، وقد بدأ المستشرقون الأجانب أولاً أبحاثهم فى أصل نشأة المدرسة وعمارتها الأثرية من سنة ١٨٩٤ م وبدأتها العالمة " فان برشم " وتوالت الأبحاث حتى سنة ١٩٦١ م وكان أخر بحث للعالم " جرابار " ثم قام بعد ذلك أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية المرحوم د / أحمد فكرى بجامعة الإسكندرية وغيره باستكمال هذه الأبحاث وقد خلصت أبحاثهم ونظرياتهم إلى نتائج عديدة ونظريات مختلفة . أنظر :=

الإسلامية تسهم بطرق فعالة فى إنشاء المدارس باعتبارها مؤسسات تعليمية على مستوى عال هدفها التفقيه فى الدين حسب المذاهب السنية وازدهرت هذه الظاهرة بصفة خاصة فى عصر السلاجقة والأتابكة وكان الوزير السلجوقى نظام الملك من أعظم مؤسسى المدارس ، كما حظيت حركة إنشاء المدارس بالرعاية الفائقة فى عهد السلطان نور الدين محمود ومن أعظم منشآته المدرسة النورية الكبرى التى أسسها فى دمشق سنة (٥٦٣ هـ - ١١٦٨ م)[١] وعلى نهج نور الدين محمود فى إنشاء المدارس ورعايتها سار صلاح الدين ومن خلَفَه من الأيوبيين فانتشرت المدارس فى مصر وسوريا[٢] وبلغ عدد المدارس فى مصر وحدها فى نهاية العصر الأيوبى خمسة وعشرين مدرسة وتوالى إنشاء المدارس بعد ذلك فى عصر المماليك على يد السلاطين والأمراء وغيرهم من الأثرياء حتى صارت المدارس من أبرز السمات الحضارية للعصر المملوكى .

ومما لاشك فيه أن ظهور المدارس استلزم تطوير طراز معمارى خاص بها ، وقد قام هذا الطراز على اتخاذ الأيوان قاعة عامة للدراسة وللصلاة ، فضلاً عن تزويد المدرسة بمساكن للدارسين ويتمثل نضج هذا الطراز فى التصميم المعروف بالمتعامد أو المتقاطع cruciform Plan وهو الذى يشتمل على فناء مربع أو مستطيل فى منتصف كل جانب من جوانبه الأربعة أيوان مفتوح عليه ويقام بين الأيوانات وحول أركان الفناء قاعات أخرى ومساكن للدارسين وقد ظهر هذا التصميم بصفة خاصة فى القرن السابع الهجرى - الثالث عشر الميلادى وتعتبر الكثير من المدارس المملوكية متماشية مع هذا الطراز .

وإذا كان التخطيط قد تنوع تنوعاً كبيراً خلال العصر المملوكى على أرض الواقع فإن الفنان المسلم لم يتمكن من إظهار هذا التنوع داخل صور المخطوطات ولعل المصور لديه

= أمال العمرى ، على الطايش : العمارة فى مصر الإسلامية " العصرين الفاطمى والأيوبى " مكتبة الصفا والمروة ، القاهرة ١٩٩٦ م ، ص ١٠٢ - ١٠٧ .

(١) Barbara Brend : Islamic Art. P., 100

وقد ذكر ابن بطوطة فى رحلته لدمشق غالبية هذه المدارس بالإضافة إلى ذكره أبواب دمشق وبعض المشاهد والمزارات بها . أنظر :

ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، الجزء الأول ، دار الشرق العربى ، بيروت " طبعة حديثة " ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن التأثيرات المعمارية فى مصر وسوريا . أنظر :

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، القاهرة ١٩٦٢ م

من الأسباب الكثيرة ما يمنعه من الوصول إلى هذا الهدف إلا أنه استطاع أن يشير إلى بعض أشكال التخطيط فى بعض تصاوير المخطوطات ففى تصويره من مخطوط " كشف الأسرار "[(١)] المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل " تصويرة الخفاش " بحسب ما أطلق عليها علماء الآثار فقد نجح الفنان بالفعل فى الإشارة أو الرمز إلى بعض أشكال التخطيط فالناظر إلى إحدى صور هذا المخطوط (لوحة رقم ١٥) يمكن أن يستنتج التخطيط العام للمنشأة التى تتصدر الصورة وهى عبارة عن تخطيط يرجح أن يكون من صحن وإيوانين أو رواقين وإذا كان الفنان لم يشير إلى هذا التخطيط بشكل مباشر إلا أنه وضع " رسم " المكونات المعمارية لهذا التخطيط فرسم على كل جانب من جانبى المدخل حجرة مربعه مغطاة بقبة بينما رسم الفنان الإيوانين أو الرواقين أعلى التصويرة بشكل مسطح وأن كان يقصد رسمهما خلف المدخل وهو الواضح فرسمها على شكل مربعين متجاورين كل مربع يتوسطه نافذة مستطيله الشكل ذات المصبعات المعروفة فى المبانى الإسلامية .

ولكن يبقى هنا سؤالاً وهو أين الصحن ؟

فإذا اعتبرنا أن الصحن هو تلك المساحة المحصورة بين كتلة المدخل وبين الإيوانات الخلفية فإن ذلك يكون أقرب الاحتمالات الصحيحة ، ونظراً لطبيعة الفنان المسلم فى العصر المملوكى وميله إلى الطابع الزخرفى فقد قام بزخرفة تلك المساحة بزخارف هندسية فهو لم يرسم منظوراً للبناء بقدر ما يرسم مبنى له واجهة هى كل ما يهتم به على أساس أنها تتصدر تصويرته أما باقى العناصر فكان يكتفى بالإشارة إليها ، وإذا كانت تلك المساحة لا تعبر عن شكل الصحن المعتاد فأين يرسم الفنان ذلك العنصر المعمارى الهام ؟ لذلك فالاحتمال الأقرب إلى الصواب أن تلك المساحة تمثل صحن المنشأة وأمامها إيوانين ويطلان على الواجهة الخارجية وخلفها إيوانين وهذا الاستنتاج يقبل الصحة أو العكس إلا أن شكل المنشأة لا يعطى انطباعاً غير الذى تم سياقه ويمكن أن نستند على

---

(١) يتناول مخطوط كشف الأسرار الحديث عن بعض الزهور والحيوانات والطيور ويتضح فى هذا المخطوط التأثير الفارسى أكثر من ذى قبل ويلاحظ أن الزخارف كانت أكثر تأنقاً وهو طابع العصر المملوكى ، كما يظهر التأثير الفارسى فى الأوضاع المختلفة للأشخاص . أنظر :

محمود إبراهيم حسين : المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى : دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٦٠ .



مثال أخر لتأكيد هذا المعنى فقد استطاع الفنان أيضاً أن يعبر عن ملحقاته المعمارية داخل المنشآت الدينية بأشكال متنوعة ومختلفة ففى تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ فى مكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم " ريفان ١٦٣٨ " والمؤرخ بسنة (٩٧١ هـ - ١٥٦٣م) وينسب إلى مصر والتى تمثل " إحدى المبانى " نجد أن الفنان استطاع أن يعبر عن ملحقات المنشأة بشكل بسيط ويوحى بما فى داخلها من عناصر معمارية وأبرزها الصحن الذى لم يستطيع الفنان أن يرسمه بشكل واضح فى الصورة السابقة إلا أنه فى هذه الصورة قام برسمه بطريقة واضحة وصريحة فهو يتصدر خلفية الصورة وهو عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل توجد بداخله أبرز العناصر المعمارية التى كانت تتوسط الصحن ألا وهى عنصر النافورة التى رسمت مثمنة الشكل وأن كانت هنا أقرب إلى الشكل الدائرى وهى توحى بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه المساحة هى صحن المنشاة كما نجح الفنان هنا أيضاً فى التعبير عن الإيوانات الجانبية التى تحيط بالصحن فرسمها بكل ما تشتمل عليه من قطع أثاث وغيرها من العناصر الأخرى .

ومن هنا يمكن القول أن الفنان بقدر ما صادفه من صعوبات فى التعبير عن تخطيط المنشآت المختلفة سواء كانت دينية أو مدنية أو عسكرية وهذا الأمر كان يعنى بالنسبة له شيئاً فرعياً فهو لا يعنى بالتخطيط المعمارى بقدر ما يعنى بالتعبير عن أشياء وردت فى متن المخطوط أو أشياء يريد إبرازها داخل البناء بغض النظر عن اهتمامه بالتخطيط العام ومع ذلك فقد نجح بقدر المستطاع أن يعبر عن إظهار بعض عناصر المنشأة الأساسية كالصحن والإيوانات بأشكال مختلفة وطرق عديدة حسب الإمكانات المتاحة له .

وخلاصة الحديث هنا أنه يمكن القول بأن هناك الكثير من الأسباب التى أدت إلى تنوع التخطيط للمنشآت المعمارية المختلفة خلال العصرين الأيوبى والمملوكى على أرض الواقع سيأتى الحديث عنها فى موضعه أيضاً هناك العديد من العوامل التى جعلت المصور لا يهتم بإظهار التخطيط العام للمنشاة وكأنه مخطط مرسوم plan حيث أن هذا الأمر لا يعنيه فى شئ بقدر ما كان يعنيه أن يظهر فى تصاويره الأشياء التى يشتمل عليها المتن .

مواد البناء

تعددت مواد البناء خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث حوت كل أنواع الخامات تقريباً مثل الحجر بأنواعه والآجر والقرميد بالإضافة إلى استخدام الأخشاب وعلى وجه الخصوص في تغطية الأسقف .

وقد استخدم المعمار خلال هذين العصرين الأحجار بصفة أساسية في تشييد عمائره وكانت تلك الأحجار تجلب من المحاجر المحيطة بالقاهرة مثل جبل المقطم والجبل الأحمر وغيره من الأماكن ، وكانت هذه الأحجار إما من الحجر الجيرى أو الحجر الرملي وهي ذات ألوان مختلفة منها الأبيض والأحمر والأصفر ، ولذلك يلاحظ أن المعمار قد استغل اختلاف الألوان في زخرفة واجهات المباني عن طريق استخدام مداميك أو صفوف من الحجر مختلفة الألوان ولاسيما اللون الداكن واللون الأبيض وقد أطلق على هذه النوعية من الأحجار التي تبنى بهذا الشكل أسماء متعددة منها نظام الأبلق[1] ونظام البناء بالحجر المشهر[2] كما استخدم المعمار خلال العصرين الأيوبي والمملوكي الأحجار بأحجام مختلفة منها ما هو منحوت ومنها ما هو غير منحوت فقد استخدم الحجر المنحوت في بناء واجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب[3] واستخدم أيضاً الحجر في بناء أسوار قلعة صلاح الدين الأيوبي وكانت معظم الأحجار التي استخدمت في بناء منشآت العصر المملوكي على وجه الخصوص منحوته نحتاً جيداً حيث بنى الإيوان الغربي " قبو الإيوان " بمدرسة وخانقاه الظاهر برقوق من الحجر المشهر .

---

(١) لفظ الأبلق في المصطلح الأثرى يأتي للدلالة على مداميك حجرية في واجهات الأبنية الأثرية المختلفة بتبادل اللونين الأبيض والأسود أو اللونين الفاتح والداكن ، أنظر :
عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ١٠
وتذكر بعض المراجع أن هذا النظام إحدى سمات العمارة الرومانية أو البيزنطية الأصل . أنظر :
محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٧٠

(٢) الحجر المشهر Mushahhar نوع من الحجر يعرف " بحجر فص نحيت " كما ذكر في بعض الوقفيات من عصر المماليك وهو في المصطلح الأثرى المعماري عبارة عن مداميك حجرية في الأبنية الأثرية الإسلامية نظمها المعمار بشكل تتناول فيه هذه المداميك لونين متبادلين هما الأبيض والأحمر الطوبي غالباً أو الأبيض والأصفر أحياناً . أنظر :
عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٧٧ وانظر أيضاً :
سامي احمد عبد الحليم إمام : الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت القاهرة ، الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ ـ ٥٤ .

(٣) أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، القاهرة ١٩٨٩ م ، ص ١٤٠ .

وقد ذكرت بعض المؤلفات الأجنبية أن الأحجار التي كانت تستخدم في تشييد العمائر المملوكية كان من السهل الحصول عليها من الشمال وربما يعزز أصحاب هذا الرأي بأن الدولة المملوكية قد سكنت مصر وسوريا قرابة أربعمائة سنة وأنه خلال حكم المماليك امتدت الحدود المصرية غرباً إلى الصحراء الليبية وجنوباً حتى السودان وشمالاً حتى البحر الأبيض المتوسط كما امتدت الحدود السورية شرقاً إلى دير الذور والرقاع عند نهر الفرات وجنوباً إلى الصحراء العربية وكان يحدها شمالاً جبال طوروس ، وكانت مصر وسوريا تتقابلان في سيناء حيث يفصل بينهما البحر الأحمر ومن هنا يرى أصحاب هذا الرأي أن مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن كانت وحده واحدة تحت الحكم المملوكي وبذلك كان من السهل الحصول على الأحجار اللازمة لتشييد العمائر المملوكية في مصر من تلك الدول التي تقع تحت السيطرة المملوكية .

لكن يؤخذ على أصحاب هذا الرأي أنهم أكدوا أن الأحجار لم ينعكس استخدامها على المخطوطات المملوكية[1] أي أن الأحجار لم يظهر استخدامها في صور المخطوطات ودعموا رأيهم بأن القرميد[2] قد ظهر في المباني في المخطوطات المملوكية مستندين في ذلك إلى أن هذه الظاهرة تعتبر تراث فني لمدرسة الموصل .

إلا أنه لا يمكن التسليم بهذا الرأي ، فإذا كانت تأثيرات مدرسة الموصل قد أثرت بالفعل وبشكل واضح في المخطوطات المملوكية إلا أن ظهور مادة الأحجار في صور المخطوطات المملوكية كان واضحاً تماماً وأن معظم تصاوير المخطوطات المملوكية التي اشتملت على رسوم عمائر سواء كانت عمائر دينية أو مدنية قد ظهرت فيها الأحجار كمادة

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk Painting, P., 2

(٢) القرميد (Brigue - tuile) عبارة عن آجر مشوى تبنى به البرك والآبار استعمل في بلاد ما بين النهرين ، مجففاً بالشمس أو بالنار لإقامة الجدران والدعائم وساعدت خفة وزنه في بناء العقود ، وقد استعمل في العمارة الإسلامية بشكل طاغ في إيران والعراق ومصر وهناك نماذج مبكرة منه في قصر الحير الغربي وعقود مسجد قرطبة ، وصنعت منه لاسيما في أسبانيا والمغرب إلى جانب الحجارة الألواح للسقوف وأنصاف الأسطوانات لاقنية الرى المكشوفة وللإحاطة بسطوح الأبنية وخاصة السنامية أو المنحدره لتلقى ماء المطر وتصريفه في أقنية عمودية توصله إلى الأرض ، كما استعملت حجارته في تركيب أشكال زخرفية تزينيه أو كتابية في الجدران والواجهات والمآذن في إيران والعراق ومصر أنظر :

عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية " عربي . فرنسي . إنجليزي " الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٨٨ م ، ص ٣١٤ .



بناء رئيسية ومن أبرز الأمثلة تصويره من نسخة من مخطوط مقامات الحريرى[1] المحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة) والتى يرجح نسبتها إلى سوريا وتمثل أبا زيد السروجى فى متجر " دكان " محترف الحجامة (لوحة رقم ١٧) وفيها يظهر أبو زيد وقد وقف أمام محترف الحجامة الذى يواصل عمل الحجامة لأحد المرضى الذى يجلس أمامه وتبدو عليه ملامح المرض وآثار الألم والتوجع من تلك الطريقة التى كانت تستخدم كوسيلة للشفاء من كثير من الأمراض ، ويلاحظ أن الفنان أهتم برسم البناء بمادة الأحجار وهى واضحة تماماً وتتميز بأن شكلها يبدو من النوع المنحوت نحتاً جيداً وبنيت

---

(١) احتلت مقامات الحريرى منزلة رفيعة بين دارسى اللغة العربية وآدابها وأقبلوا على حفظها واهتم العلماء بشرحها والتعليق عليها ، كما نالت فى العصر الحديث أهمية كبيرة فى الغرب فترجمت إلى عدد من اللغات الأوروبية ، بل أنها ترجمت إلى الألمانية بأسلوب موزون مقفى يشبه أسلوبها فى اللغة العربية ، كما حظيت مقامات الحريرى بصفة خاصة بعناية الرسامين الإسلاميين فى العصور الوسطى إذ يتضح من عدد النسخ المزوقة بالتصاوير التى وصلتنا منها أنها كانت أكثر الكتب العربية تزويقاً وتوضيحاً بالصور وقد بلغ عدد النسخ المزوقة المعروفة منها أكثر من عشر نسخ .

ومؤلف المقامات هو أبو محمد القاسم بن على بن محمد بن عثمان الحريرى البصرى الحرامى الشافعى (٤٤٦ ـ ٥١٦ هـ) (١٠٥٤ ـ ١١٢٢ م) وقد كتبها فى الربع الأول من القرن الثانى عشر بعد الميلاد والمؤلف ولد بالبصرة وسكن محله بنى حرام ومن هنا لقب بالحرامى وتتلمذ فى الأدب على يد أبى القاسم الفضل بن محمد العصبانى البصرى وسار على نهج بديع الزمان الهمدانى فى استخدام المحسنات اللفظية ووصل بها غايتها فى مقاماته .

والمقامات هى أشهر مؤلفات الحريرى وعددها خمسون مقامة وهى نوع من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكى مغامرات لشخصية ابتكرها الحريرى وهى شخصية ابى زيد السروجى وترويها شخصية أخرى هى شخصية الحرث بن همام وأبو زيد كما صوره الحريرى . شيخ ذو دهاء ، ضليع فى اللغة ، متمكن من أسرارها ، ضاقت به سبل العيش المتواضع وألجأته الظروف إلى الزهد فى الحياة الشريفة التى تليق بشيوخ العلماء أمثاله فطاف بالبلدان يتخذ من دهائه وعلمه وتمكنه من اللغة وسيلة إلى الرزق ، ويقال أن الحريرى رسم هذه الشخصية من واقع الحياة ، إذ يقال أنه كان جالساً فى مسجد بالبصرة حين دخل عليه شيخ غريب رث الثياب على قسط وافر من الفصاحة وذلاقة اللسان وخفة الظل ولما سئل على أسمه أجاب " أبو زيد " ولما سئل على أسم بلدته أجاب " سروج " فأعجب الحريرى بشخصية أبى زيد السروجى هذا وألف مقامه استوحى بطلها منه وسماها باسمه ، ونالت هذه المقامة إعجاب من قرأها فأنشأ الحريرى سائر المقامات على نمطها ، أما الشخصية الأخرى وهى شخصية الحرث بن همام راوى المقامات فصاحبها يتفق مع أبى زيد من حيث التمكن فى اللغة واستخدام نفس الأسلوب ولكنه يختلف عنه من حيث الخلق والطباع ففى حين نجد أبا زيد رجلاً خارجاً على التقاليد والعرف والأخلاق السائدة ، نجد الحرث بن همام رجلاً عادياً طبيعياً ، يحافظ على تقاليد مجتمعه ، ومن المحتمل أن الحريرى رمز به إلى نفسه الواعية . لمزيد من التفاصيل أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤٣ ـ ٤٩ وانظر أيضاً :

Musée du petit palais 14 October 1994 – 8 Janvier 1995 (de Bagdad à ispahan) fondation ARCH, Paris – Musees Electa 1994, P., 116

على شكل صفوف منتظمة ، إلا أن الشكل العام للبناء يدل على صغر حجمه وأنه ليس من المنشآت الضخمة كما سنرى في بعض المنشآت التي بنيت من الأحجار في بعض التصاوير الأخرى وخاصة تلك التي استخدمت في بناء بعض المنشآت المدنية وفي تصويره أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد في مقابلة الراوي الحرث بن همام في نصيبين (لوحة رقم ١٨) ويظهر فيها أبا زيد مرتكز على عصا وينحني بجسمه تجاه الراوي ليبدي له تقديره واحترامه وفيها رسم الفنان بناء على شكل جدارين متجاورين بينهما ممر مفتوح واستخدم فيها الأحجار كمادة بناء رئيسية وأن كانت الأحجار تبدو هنا بحجم صغير ربما لصغر حجم البناء نفسه إلا أنها تعد دليلاً قوياً وقاطعاً على استخدام الفنان الأحجار في بناء منشآته التي ظهرت في صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي .

كما أن استخدام الأحجار الضخمة في المنشآت المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال هذا العصر ظهر بقوة في بعض تصاوير المخطوطات ومنها تصويرة من نسخة من مخطوط " كشف الأسرار " المحفوظ في المكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (٥٦٥ لا لا إسماعيل) وأطلق عليها علماء الآثار اسم " تصويرة الخفاش " (لوحة رقم ١٥) والتي تمثل إحدى المنشآت وسبقت الإشارة إليه ، حيث قام الفنان باستخدام الأحجار ذات الأحجام الضخمة وتبدو واضحة في الجزء الموجود أسفل كتلة المدخل والنوافذ الجانبية ، فهي أحجار ضخمة استخدمها الفنان بهذا الشكل لكي يطابقها بمثيلاتها التي استخدمت في المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي وفي هذه الأجزاء على وجه الخصوص فهي ملاصقة لأرضية الشارع وتتعرض كثيراً لاحتكاك المارة مما يؤدي إلى تلفها وبذلك نجح الفنان تماماً في الربط بين استخدام الأحجار الضخمة في المباني المعمارية وبين مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات كما ظهرت أشكال الأحجار الضخمة في هذه الصورة أيضاً على شكل أعتاب وصنجات معشقة تعلو كتلة المدخل والنوافذ الجانبية .

وإلى جانب الأحجار استخدام أيضاً الآجر ولكن على نطاق ضيق فقد استخدم بصفة خاصة في بناء بعض القباب والمآذن وظل استخدام الآجر في بناء الأقبية كما يتمثل في

إيوان السادات الثعالبة[1] واواوين المدرستين الكاملية والصالحية وقبو دركاة مدخل ضريح الخلفاء العباسيين ، ففى مدرسة الصالح نجم الدين أيوب بنى الإيوان الجنوبى الشرقى والشمالى الغربى بالآجر المكس بطبقة من الملاط ، كما بنيت أيضاً المئذنة من الطوب الآجر المكسى بطبقة من الملاط[2] وكان الآجر يستخدم بصفة خاصة فى الأجزاء العلوية من المبانى نظراً لأنه أخف من الحجر وأسهل فى التناول[3] ويتميز الطوب الآجر بأنه كان يستخدم فى البناء بطريقتين الطريقة الرأسية والطريقة الأفقية واستخدام هذه الطرق كان يرجع إلى المعمار ورؤيته وأحياناً كان الآجر يستخدم فى البناء بالطريقتين معاً سواء فى منشأة واحدة أو فى عنصر معمارى واحد ففى القبو الخاص بالإيوان الشمالى الغربى لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب قام المعمار باستخدام الطريقة الرأسية فى حين جعلت الجدران السفلية للإيوان من مداميك أفقية وقد نجح المصور المسلم خلال فترة العصرين الأيوبى والمملوكى أن يرسم لنا طرق البناء بالطوب الآجر بل شاهدنا استخدام الطريقتين معاً فى مبان داخل تصويرة واحدة ففى تصويرة من نسخة من مخطوط " مقامات الحريرى " المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (٧٢٩٣) والمؤرخ لسنة ٧٢٣ هـ . ١٣٢٣ م (لوحة رقم ١٩) والتى تمثل مقابلة بين أبى زيد السروجى والحرث بن همام يمكن ملاحظة استخدام الفنان للآجر فى الأبنية التى تشتمل عليها الصورة فقد استخدمت الطريقة الرأسية والأفقية معاً وذلك فى الجدار السفلى من الصورة فبنيت المداميك السفلية بطريقة أفقية فى حين بنى المدماك العلوى الأخير بطريقة رأسية يطلق عليها أهل الصنعة اسم " مدماك شناوى " كما يمكن القول بان البناء بالآجر بهاتين الطريقتين كان منتشراً أيضاً فى سوريا فى ذلك الوقت نظراً لأن علماء الآثار يرجحون نسبة هذه النسخة من المخطوط إلى مدينة سوريا فلا غرابة فى ظهور طرق البناء هذه فى صور المخطوطات

---

(١) تقع هذه المنشآة بالقرافة خلف ضريح الإمام الشافعى وتقع واجهتها على شارع سيدى عقبة وأنشأها الأمير الشريف فخر الدين أبو نصر إسماعيل وتؤرخ بسنة ٦١٣ هـ . ١٢١٦ م . أنظر :
حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عهد الأيوبين والمماليك ، المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، المرجع السابق ، ص ١٤٠ وأنظر أيضاً :
حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عهد الأيوبيين والمماليك ، المرجع السابق نفسه ص ٨٠ . ٨٢

(٣) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الأول ، ص ٣١٥ . ٣١٦

طالما أنها أحدى طرق البناء فى المنشآت السورية حينذاك ، وفى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى أصبحت الحجارة تحل محل الطوب الآجر فى بناء القباب وزخرفتها[١] وبالإضافة إلى استخدام الأحجار والآجر فى بناء المبانى التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى إلا أنه لا يمكن إغفال مادة القرميد فى المبانى المملوكية التى ظهرت خلال صور المخطوطات ولكن لم تكن بقدر استخدام الأحجار أو الآجر .

وهناك بعض الأمثلة على استخدام الفنان المسلم لمادة القرميد فى صور المخطوطات ففى الصورة السابقة يمكن ملاحظة استخدام القرميد كمادة تزينيية أكثر منها مادة بناء حيث قام المصور بتغطية الشخشيخة التى تعلو الصورة بمادة القرميد ورسمها بأشكال تتجه يميناً ويسار حيناً وحيناً أخر يساراً ويميناً بشكل زخرفى بديع .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن القرميد استخدم فى المبانى المعمارية فى سوريا أكثر من استخدامه فى مصر وذلك منذ العصور الأولى للإسلام وظهر فى العديد من المنشآت المبكرة التى ترجع إلى العصور المبكرة كما أن وسائل التغطية فى سوريا كانت تعتمد على الأسقف الجمالونية أو السنامية واستخدام القرميد فى هذه الأسقف كان أفضل نظراً لما يتميز به من تجويفات تساعد على سريان ماء المطر به .

وفى العصر الحديث استخدم القرميد بشكل أوسع فى المبانى التى تتسم بالفخامة والثراء وأصبح استخدام هذه المادة فى المنشآت رمزاً للأبهة لكونه يستخدم كمادة جمالية أو زخرفية بشكل أكبر .

---

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٤٢

الواجهـــــات

هـى إحـدى أهـم أجـزاء المنشآت المعماريـة الدينيـة والمدينـة لأنهـا تعتـبر بحـق الشئ الـذى يـدل علـى ماهيـة المنشـأة مـن حيـث ضخامتها أو بسـاطتها ومـن حيـث مظـاهر الثـراء والفخامـة أو العكـس ، ونظـراً لأهميـة هـذا الجـزء المعمـارى بـل يمكـن أن نطلـق عليـه البنـاء الفعلـى لأنهـا تشـتمل علـى العديـد مـن العناصـر المعماريـة الملحقـة بالمنشـأة ومنـذ العصـور الإسلامية المبكـرة وحتـى العصـر الأيـوبى والمملـوكى أهـتم المهنـدس المعمـارى بهـذا العنصـر ففـى الكـثير مـن الأحيـان نجـد العديـد مـن المنشـآت اشـتملت علـى أكثـر مـن واجهـة ولهـذا أسـباب كـثيرة سـوف تتعـرض لهـا الدراسـة بشـئ مـن التفصيـل فـى موضـعه[1] ونفـس هـذه الأسـباب سـاهمت فـى اشتمال العديد من المنشآت على واجهة واحدة .

ففـى العصـر الأيـوبى تعـد المدرسـة الصـالحية[2] هـى أبـرز الأمثلـة علـى المنشـآت الدينيـة خـلال هـذا العصـر وهـى عبـارة عـن مدرسـتين لهمـا واجهـة واحـدة هـى المطلـة علـى شـارع المعـز بهـا تسع حنايـا رأسـية توجـت الـثلاث الأولى منهـا بعقـود منكسـرة يتوسـطها دوائـر مفصصـة فـى حـين جعلـت السـت الباقيـة أقـل ارتفاعـاً مـن الـثلاث الأولى ولا يوجـد عليهـا عقـود ، وقـد نجـح المعمـار فـى وضـع أبـرز العناصـر المعماريـة للمدرسـتين علـى الواجهـة فنجـد كتلـة المـدخل الرئيسـية والمئذنة .

وفـــى ضـــريح الخلفـــاء العباســـيين[3] نجـــح المعمـــار فـــى زخرفـــة الواجهـــات الخارجيـــة للضـــريح بـــثلاث دخـــلات ضـــحلة متوجـــة بعقـــود منكســـرة مملـــوءه بالمقرنصات[4]

(١) أنظر صفحات ٢٣٧ ـ ٢٤١ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بشارع المعز لدين الله وقد أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل وهو السابع من ملوك الدولة الأيوبية بمصر على رقعة أرض من القصر الفاطمى الشرقى الكبير وكان البدء فى البناء سنة (٦٤٠ هـ ـ ١٢٤٢ م) وكان الفراغ من إنشاء المدرسة سنة (٦٤١ هـ ـ ١٢٤٣ م) كما هو مدون أعلى الباب الذى بأسفل المئذنة . أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، المرجع السابق ، ص ١٣٩

(٣) يقع هذا الضريح خلف مسجد السيدة نفيسة رضى الله عنها ويتوصل إليه حالياً من نهاية شارع الخليفة المتفرع من ميدان أحمد بن طولون وكان هذا الضريح فى أصله ضريح لأحد سفراء الدولة العباسية فى زمن السلطان الصالح نجم الدين . أنظر :
حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٩٦

(٤) المقرنص Stalactite فى المصطلح الأثرى هو عنصر إنشائى وزخرفى يعمل عادة من أحجار تنحت وتجمع فى أشكال ذات =

متعددة الحطات[1] فى حين نجد أن ضريح شجرة الدر[2] يشتمل على أربعة واجهات قام المعمار بتوزيع العناصر المعمارية للضريح على واجهاته وعلى وجه الخصوص مداخل الضريح حيث يشتمل على ثلاثة مداخل محورية أحدها رئيسى بالجهة الشمالية الغربية والآخران جانبيان بالجهة الشمالية الشرقية والجهة الجنوبية الغربية أما الواجهة الرابعة فتشتمل على البروز الذى يحتوى على تجويف المحراب من الداخل ، وبذلك تكون واجهات المنشآت الدينية خلال العصر الأيوبى قد تنوعت من منشأة لأخرى طبقاً للأسباب التى سيتم تناولها فيما بعد .

وبالنظر إلى واجهات العمائر خلال العصر المملوكى نجد اهتمام مهندس المنشآت بواجهات المؤسسات العامة كالمساجد والمدارس وخاصة خلال العصر المملوكى الجركسى وسارت الواجهات على نمط الواجهات خلال العصر الأيوبى من حيث الاهتمام بوضع العديد من العناصر المعمارية موزعة على واجهات المنشآت بحسب عدد الواجهات كما حرص مهندس العصر المملوكى أيضاً على خط تنظيم الطريق من ناحية مع إفساح مكان لباب الدخول للمنشأة ، بالإضافة إلى نجاح المعمار خلال هذا العصر فى إيجاد توازن جميل بين مكونات الواجهة فوضع كرسى المئذنة إلى يمين الواجهة فى أغلب الأحيان وكان المدخل يتوسط الواجهة بهيئته الفخمة وما يتوجه من أنواع العقود بينما شغل السبيل والكتاب الشطر الآخر من الواجهة .

ونظراً لطول بعض واجهات المنشأة المعمارية خلال العصر المملوكى فقد قسمها المعمار إلى تجاويف رأسية متجاورة وذلك لتقوية البناء من ناحية وتجميل الواجهات من ناحية

= نتوءات بارزة تؤلف حليات معمارية تتكون من صواعد تشبه خلايا النحل تتدلى فى طبقات مصفوفة بعضها فوق بعض فى أماكن مختلفة من العمائر الإسلامية مثل أركان القباب وشرافات المآذن والنوافذ وغيرها . أنظر :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٢٩٣ وأنظر أيضاً :

Georges Marcais: l'art de l' islam, Paris 1946, P.,130

(١) بدأت ظاهرة زخرفة الواجهات فى العصر الفاطمى فى الجامع الأقمر وجامع الصالح طلائع . أنظر :

حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٩٨

(٢) يقع هذا الضريح بحى الخليفة ويتوصل إليه من شارع الخليفة المتفرع من ميدان جامع أحمد بن طولون ولا يوجد من بين النصوص الموجودة على هذا الضريح نصاً يحدد لنا تاريخ بناءه بالضبط إلا أنه يشتمل على ألقاب شجرة الدر وذلك بصيغة " عصمة الدنيا والدين والدة المنصور خليل " ولذلك فمن المؤكد أنه بنى فى سنة (٦٤٨ هـ ـ ١٢٥٠ م) . أنظر :

حسنى نويصر : المرجع نفسه ، ص ١٠٦ ـ ١١١

أخرى كما سبق أن شاهدنا ذلك فى العصر الأيوبى أيضاً بالمدرسة الصالحية وعمد المعمار إلى شغل هذه التجاويف الرأسية من أسفلها إلى أعلاها فنجد الجزء الأسفل منها نوافذ ذات مصبعات تفتح فى القاعات والأواوين ويغلق عليها من الداخل مصاريع من الخشب وفى الأجزاء العلوية من الحنايا الرأسية وضع المعمار نوافذ معقودة من الجص المعشق بالزجاج الملون أو نوافذ معقودة من الخشب .

وتجدر الإشارة إلى أن المعمار قد أضاف على تلك الواجهات طراز من الكتابة بالخط الثلث وعادة من يكون على مهاد من اللون الأزرق اللازوردى بينما تكون الكتابة البارزة باللون الذهبى ، وتشتمل هذه الكتابات على آيات قرآنية مناسبة ثم اسم المنشئ وألقابه والمشرف على البناء وتنتهى بتاريخ الإنشاء .

ويتوج الواجهات عادة أشكال زخرفية اختلفت فى أشكالها ما بين الورقة الثلاثية أو الخماسية أو الشكل المسنن " المدرج " أطلق عليها اسم " الشرافات " ولعل ذلك العنصر يمثل الكثير من الأهمية مما جعل المعمار لا يترك منشأة كبيرة أو صغيرة إلا وتوج واجهته بهذا العنصر ، إلا أن الشئ الملفت للنظر أن هذا العنصر المعمارى قلما يظهر فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى التى تشتمل على رسوم العمائر أو منشآت معمارية كاملة وخاصة الدينية منها فى حين ظهر هذا العنصر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى والتى اشتملت على رسوم منشآت معمارية مدنية وعسكرية وهو ما سيتم الإشارة إليه بشئ من التفصيل عند الحديث عن المنشآت المعمارية المدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات[1] ولم يترك المعمار هذه الواجهات غفلاً بل زخرفها بشتى أنواع الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية .

وبالنظر إلى واجهات العمائر المملوكية البحرية أو الجركسية يمكن ملاحظة أن هذه الواجهات تنوعت بشكل واضح ففى حين نجد أن هناك بعض المنشآت التى لها واجهة واحدة مثل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون[2] وهى الواجهة الجنوبية الشرقية المطلة على

---

(١) أنظر صفحات ١٠٥ - ١٠٨ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بشارع المعز لدين الله الفاطمي وينسب بداية الإنشاء إلى السلطان الملك العادل زين الدين كتبغا المنصورى الذى ولى مصر سنة (٦٩٤ هـ / ١٢٩٤ - ١٢٩٥ م) بعد خلع الناصر محمد من ولايته الأولى وارتفع بنائها إلى الطراز المكتوب بواجهتها وذلك فى سنة (٦٩٥ - ١٢٩٥ م) ثم خلع من الملك قبل إتمامها ، وما لبث السلطان الملك الناصر محمد =

شارع المعز لدين الله لذلك قام الفنان بوضع معظم عناصرها المعمارية على الواجهة الوحيدة الرئيسية فوضع المدخل الرئيسي وكرسي المئذنة وواجهة الضريح وواجهة إيوان القبلة ، ونفس الأمر ينطبق على جامع ومدرسة وخانقاه السلطان برقوق[(١)] بنفس الموقع وهي ملاصقة لمدرسة الناصر محمد بن قلاوون ، ولذلك اهتم بها المعمار أيضاً اهتماماً كبيراً فجعل بها كرسي المئذنة وواجهة القبة الضريحية وواجهة الإيوان الجنوبي الشرقي وكتلة المدخل ، نجد بعض المنشآت الأخرى لها أكثر من واجهة واحدة أبرزها مدرسة السلطان حسن[(٢)] التي اشتملت على أربعة واجهات أهمها بطبيعة الحال الواجهة الشمالية الشرقية التي بها المدخل الرئيسي والواجهة الأخرى هي الواجهة الجنوبية الشرقية وبها القبة الضريحية أما الواجهة الثالثة فهي الواجهة الجنوبية الغربية وتطل على شارع المظفر بينما تطل الواجهة الرابعة الشمالية الغربية على ملحقات كانت خاصة بالمدرسة وتتبع هذه الواجهات نظام البناء الذي ظهرت بواكيره في عصر الأيوبيين من حيث تقسيمها إلى تجاويف رأسية تشتمل على نوافذ سفلية وعلوية مختلفة الأشكال ، وفي العصر الجركسي أيضاً كان هناك العديد من المنشآت التي اشتملت على أربعة واجهات أبرزها مجمع السلطان الناصر فرج بن برقوق[(٣)] حيث قام المعمار بتوزيع عناصر المنشأة المعمارية على جميع واجهتها فوضع المئذنتين وشبابيك الأسبلة والكتاتيب والمداخل الرئيسية بالواجهة الشمالية الغربية ولعلها أبرز واجهات المنشأة لأنها متجهة للقاهرة والعمران وفي الواجهة الجنوبية الشرقية وضع المعمار بزاويتها قبتان متماثلتان في الشكل والمساحة خصصت أحداها للرجال " الشرقية " والأخرى للنساء " الجنوبية " ويبرز تجويف المحراب في هذه

= بن قلاوون أن عاد للمرة الثانية في سنة (٦٩٨ هـ .١٢٩٨ . ١٢٩٩ م) فاشترى هذه المدرسة وبنى فيها قبة جليلة وكان الفراغ منها في سنة (٧٠٣ هـ .١٣٠٣ م) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ١٣٧

(١) أنظر صفحات ٢٩ . ٣٣ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بميدان محمد علي ويعرف بميدان صلاح الدين تجاه باب العزب من قلعة صلاح الدين وهي أضخم مساجد مصر عمارة وأعلاها بنياناً وأكثرها فخامة ، أمر بأنشأها الملك الناصر حسن في سنة (٧٥٢ هـ .١٣٥٦ م) ولم يكمل البناء وأتم أعمال البناء الأمير الطواشي بشير الجمدار وأنهى بناء القبة في سنة (٧٦٤ هـ .١٣٦٣ م) والفسقية في سنة (٧٦٦ هـ .١٣٦٥ م) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ٧٠ . ٧١

(٣) أنظر صفحة ٢٩ من هذا البحث

الواجهة أيضاً وفي الواجهة الشمالية الشرقية بها ثلاثة طوابق فوق بعضها كان مخصصة لسكنى الصوفية والواجهة الأخيرة وهي الجنوبية الغربية فتعد الأقل في اهتمام المعمار بها حيث لا يوجد بها سوى شبابيك القبة الضريحية[١] .

وقد نجح المصور المسلم خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أن يعبر عن واجهات العمائر الدينية أصدق تعبير من خلال تصاوير المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي .

ففي تصويرة من مخطوط " كشف الأسرار " لأبن غانم المقدسي المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي أطلق عليها علماء الفنون الإسلامية اسم (تصويرة الخفاش)[٢] (لوحة رقم ١٥) نجح المصور في تصوير إحدى المنشآت الدينية وصور من خلالها واجهة المبنى بشكل دقيق عبارة عن مدخل ذات عقد نصف دائري وتبدو الصنجات المعشقة تسير مع دوران العقد وتوجد على جانبي المدخل نافذة صغيرة مستطيله الشكل تفتح هذه النوافذ على ملحقات المنشأة الداخلية ، كما نجح الفنان في إبراز عنصر القبة حيث رسم في كل ركن من أركان المنشأة حجرة مربعة الشكل بها نافذة تطل على الواجهة الرئيسية وتغطيها قبة ولم يغفل الفنان أن يظهر باب المنشأة بالإضافة إلى إظهار العناصر الزخرفية التي تزخرف الباب ، ولاشك أن وجود القبتين في ركني واجهة هذه المنشأة تتشابه إلى حد كبير مع الواجهة الجنوبية الشرقية لمجمع الناصر فرح بن برقوق كما سبق ذكره وتعد هذه المنشأة هي أبرز الأمثلة الواقعية التي تتشابه مع شكل الواجهة المرسومة في هذه التصويرة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذه الصورة وبالرغم من أنها اشتملت على العديد من العناصر المعمارية الهامة إلا أن الفنان لم يتمكن من إظهار عناصر معمارية أخرى غاية في الأهمية أبرزها المئذنة ، وإذا كان ظهور عنصر المئذنة ربما يتطلب من المصور الاتساع برقعة الصورة نظراً لتميز المئذنة بخاصية الارتفاع ولذلك فهو لم يهتم بإظهارها على اعتبار أن ظهور بقية عناصر المنشأة التي قام برسمها سوف يؤدي الغرض ، وله في ذلك كل العذر

---

(١) حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٣٢٠ . ٣٢١

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 11,P., 53.

، إلا أنه يؤخذ على المصور إغفال عنصر معمارى هام وهو الشرافات التى تزين وتتوج أعلى واجهات المنشآت فهى تتميز بصغر حجمها كما أنها تضفى على الصورة بل على الرسم المعمارى نفسه شكلاً زخرفياً جميلاً وربما استعاض عنها الفنان برسم كورنيش من الجص يتوج أعلى المربعين الذين يحملان القبتين وأن كانت زخرفة هذه الكرانيش لم تظهر بوضوح من خلال الصورة .

كما يحسب للمصور أنه قام بإظهار الزخارف التى كانت تغلب على واجهات المنشآت المعمارية وأبرزها العناصر النباتية حيث زخرف المصور الجزء الذى يعلو كتلة المدخل بزخارف نباتية مشيراً بذلك إلى أن هذه الزخرفة ربما كانت المهاد أو الأرضية التى كان تحمل فوقها طرز الكتابة التى كانت تدون على الواجهات كما سبق ذكره .

ويلفت الانتباه فى هذه التصويرة بعض الأمور منها :

الأمر الأول :

يلاحظ أن الفنان قد اهتم فى هذه التصويرة بالعناصر المعمارية الخارجية والتى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواجهة البناء كالمدخل والنوافذ فى حين أغفل تماماً العناصر الداخلية للمبنى من إظهار أو حتى الإشارة إلى الصحن على سبيل المثال أو ملحقاته بعكس تصويرة أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨)[1] (لوحة رقم ١٦) والتى تمثل إحدى المبانى حيث يلاحظ أن الفنان هنا فى هذه التصويرة نجح فى التعبير أو الإشارة إلى العناصر المعمارية التى تقع داخل المنشأة أكثر من العناصر الخارجية فتظهر واجهة المبنى دون أن تشتمل على أى عناصر سوى مدخلها فقط وأغفل الفنان هنا جميع عناصر المنشأة المعروفة والتى تقع على واجهة البناء إلا أنه أشار إلى بعض ملحقات المنشأة من صحن وبعض الإيوانات وما بها من عناصر أخرى صغيرة وربما يرجع ذلك إلى موضوع الصورة نفسه أو متن التصويرة التى يقوم الفنان بتصويره .

الأمر الثانى :

أن التصاوير التى اشتملت على رسوم العمائر فى كلا المخطوطين اشتملت أيضاً على رسوم النباتات والطيور جنباً إلى جنب مع العناصر المعمارية ويمكن القول تفسيراً لهذا

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 13,P., 56

الأمر أن المصور رسم هذه النباتات والطيور ليضفى على تصويرته نوعاً من الحيوية فالنباتات التى رسمت فى التصويرة الأولى من مخطوط كشف الأسرار ليس لها علاقة بالشكل الزخرفى حيث رسم المصور فى كل ركن من أركان التصويرة فرع نباتى كبير مجاور للقبة ويصل ارتفاعه بارتفاع القبة ، كما أنه رسم فى التصويرة الثانية من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها فروعاً نباتية فى كافة أجزاء التصويرة وتتميز هذه الفروع بالارتفاع ورسمت الفروع النباتية فى كلتا التصويرتين بشكل أنسيابى يعبر عن الحركة ، كما أن فى رسم طيور الخفاش وهما يحلقان أعلى القباب تعبيراً عن الحركة أيضاً ، وبذلك يمكن القول أن المصور بالفعل أضفى على تصاويره الكثير من الحركة التى تفتقدها مثل هذه التصاوير التى تشتمل على رسوم معمارية فقط لأن طبيعة رسم الأشكال المعمارية تتسم بالجمود فهى منشآت ثابتة بطبيعتها فقام الفنان برسم تلك العناصر النباتية والحيوانية لإضافة عنصر الحركة والحيوية وقد نجح فى هذا القصد إلى أبعد ما يكون إلا أنه يؤخذ عليه أن بعض رسوم النباتات فى التصويرة الثانية من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها اتسمت بالخشونة بعض الشئ وربما يرجع ذلك إلى أن هذه التصويرة ترجع إلى تاريخ متأخر عن التصويرة الأولى من مخطوط كشف الأسرار .

وربما يكون هناك سبباً أخر جعل المصور يقوم برسم هذه العناصر النباتية والحيوانية جنباً إلى جنب مع رسوم العمائر فالمعروف أن رسوم الواجهات وما تشتمل عليه من عناصر معمارية مختلفة تمثل بناء خارجي والواجهات دائماً تمثل الجزء الخارجي للبناء الذى يطل على الشوارع الخارجية وبالتالى يجوز رسم أشكال الطيور وكأنها تحلق فى الهواء الطلق فى سماء المنطقة التى تقع فيها المنشأة كما أن رسوم العناصر النباتية مقبول إلى حد كبير على اعتبار أنها تمثل زراعات حول المنشأة كأن يحيط بالمبنى بستان أو حديقة زهور وقد شاهدنا بعض أمثلة المبانى المعمارية التى كانت تحاط بها أحواض الزهور أو الحدائق وغيرها ليس فى مصر فحسب بل فى العديد من الأقطار الإسلامية الأخرى .

وأخيراً يمكن القول بأن رسوم الواجهات التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات كانت إلى حد كبير تتشابه فى بعض عناصرها مع مثيلاتها على أرض الواقع مع الوضع فى الاعتبار الفارق الكبير بين منشأة معمارية قائمة وبين رسمها على إحدى تصاوير المخطوطات .

المداخل

تعد المداخل من أهم وأبرز العناصر المعمارية التي تشتمل عليها المنشآت المعمارية المختلفة سواء كانت دينية أو مدنية أو منشآت عسكرية ، ولذلك فقد اهتم بها المعمار اهتماماً بالغاً يعبر عن حقيقة أهميتها حيث تعد بحق هي عنوان المنشأة والشئ الذى يؤدى إلى داخل البناء والمصدر الأساسى لدراسة وكشف أسرار ما بداخل المنشأة ، ولذلك فلا غرابة إذا لاحظنا أنه منذ العصور الإسلامية المبكرة كانت هذه الكتلة المعمارية محل اهتمام المعمار المسلم ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الأقطار الإسلامية .

ونظراً لهذه الأهمية فإن العديد من المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبى والمملوكى قد اشتملت على أكثر من مدخل على أساس أن هناك مداخل فرعية بالإضافة إلى المدخل الرئيسى وذلك لا يرجع إلى طبيعة المنشأة أو أهميتها أو حتى اسم صاحبها سلطاناً أو أميراً بقدر ما يرجع إلى عوامل أخرى كثيرة لعل أبرزها موقع المنشأة ومساحتها وعدد واجهاتها والعمائر المجاورة لها ففى حين نجد أن منشأة مثل ضريح شجرة الدر الذى ينسب إلى نهاية الدولة الأيوبية أشتمل على ثلاثة مداخل فى واجهاته الثلاث نجد فى نفس الوقت منشأة مثل مجموعة المنصور قلاوون[1] وهى أكثر ضخامة وفخامة من الضريح السابق فهى تتكون من مدرسة وضريح وبيمارستان[2] ومع ذلك اشتملت على مدخل واحد فقط وأيضاً اشتملت مدرسة السلطان برقوق بشارع المعز لدين الله على مدخل واحد ومن هنا يتأكد لدينا أن تعدد مداخل المنشأة أو احتوائها على مدخل واحد يرجع إلى عوامل كثيرة ومتعددة ولعل التكوين المعمارى لكتلة المدخل تتشابه فى غالبية المنشآت سواء

---

(١) تولى السلطان سيف الدين قلاوون عرش سلطنة المماليك فى سنة (٦٧٨ هـ - ١٢٧٩ م) وهو السابع من سلاطين المماليك بالديار المصرية حسبما يذكر النويرى ، وكان مملوك للأمير علاء الدين اق سنقر الساقى وظل فى السلطة حتى توفى سنة (٦٨٩ هـ - ١٢٩٠ م) وتتكون من عدة منشآت عبارة عن مدرسة وضريح للمنشئ وبيمارستان بالإضافة إلى سبيل للشرب من عصر الناصر محمد بن قلاوون وكان البدء فى هذه العمارة سنة (٦٨٣ هـ - ١٢٨٣ م) والفراغ منها فى سنة (٦٨٤ هـ - ١٢٨٤ م) . أنظر :
قاسم عبده قاسم : فى تاريخ الأيوبيين والمماليك ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٢٤٣

(٢) بيمارستان : لفظ فارسى مركب من بيمار أى مريض وستان بمعنى محل أى دار المريض ويقال أحياناً بيمارستان أو مارستان وهو مستشفى عام لمعاجلة كافة الأمراض ، وقد عرفت مصر هذه المستشفيات منذ العصر الأموى وحتى عصر المماليك وكان أشهرها ذلك البيمارستان المنصورى . أنظر :
محمد محمد أمين ، ليلى على إبراهيم : المصطلحات المعارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٢٤

خلال العصر الأيوبى أو المملوكى البحرى والجركسى فالمدخل يتكون من كتلة بنائية ضخمة سواء كانت مستطيله الشكل أو على هيئة عقد بأشكال مختلفة اختلفت من منشأة لأخرى ، ويتوسط المدخل باب الدخول يعلو فتحة الباب بوجه عام عتب مستقيم من صنجات معشقة يعلوه نفيس ثم عقد عاتق ، يلى هذه المنطقة قمرية مستديرة الشكل وأحياناً كثيرة نافذة مستطيله ذات مصبعات وذلك لإضاءة دركاة المدخل حين يغلق الباب الرئيسى .

وبالنظر إلى العمائر خلال العصرين الأيوبى والمملوكى يمكن ملاحظة أن هذا العنصر المعمارى قد تنوع فى شكله العام من عصر إلى آخر بل من منشأة إلى أخرى خلال العصر الواحد فعلى سبيل المثال تميز المدخل خلال العصر الأيوبى فى الكثير من عمائر هذا العصر بأنه فى مستوى أرضية الطريق العام وأن كان هناك خروج عن هذه القاعدة فإن ارتفاع المدخل عن أرضية الشارع يكون بنسبة قليلة جداً إلا أن الأمر اختلف بعض الشئ خلال العصر المملوكى البحرى والجركسى فقد قام المعمار بالعناية بالمداخل فارتفعوا بها عن أرضية الشارع كما هو الحال فى مدخل مسجد المؤيد شيخ(1) وازداد الأمر بعد ذلك فأصبح المدخل أكثر ارتفاعاً لدرجة أن المعمار قام بعمل سلم بجناحين يصعد إليه عن طريق مجموعة من الدرج والأمثلة على ذلك كثيرة بل لا نبالغ إذا أكدنا أن غالبية عمائر المماليك البحرية والجركسية وعلى وجه التحديد العمائر الدينية اشتملت على المدخل التذكارى المرتفع بشكل كبير ويشتمل على سلم بجناحين ونذكر منها مدخل مدرسة السلطان حسن بميدان القلعة (لوحة رقم ٢٠) ومدخل مسجد ومدرسة السلطان قنصوه

---

(١) أنشأة المؤيد أبو النصر شيخ المحمودى الجركسى الأصل ولد سنة (٧٧٠ هـ - ١٣٦٨ م) وقدم القاهرة فى سنة (٧٨٢ هـ - ١٣٨١ م) فاشتراه محمود شاه اليزدى تاجر المماليك فعرف بالمحمودى وتدرج فى الوظائف حتى ولى حكم مصر سنة (٨١٥ هـ - ١٤١٢ م) ومازال سلطاناً بها إلى أن توفى فى سنة (٨٢٤ هـ - ١٤٢١ م) وكان موقع هذا المسجد سجناً عرف بخزانة شمائل سُجن فيه المؤيد وقت أن كان أميراً وقاسى فيه الشدائد فنذر أن نجاه الله تعالى ليبنينه مسجداً وقد وفى بنذره إذ بدأ العمل فيه سنة (٨١٨ هـ - ١٤١٥ م) وانتهى فى سنة (٨٢٤ هـ - ١٤٢١ م) والمسجد من أمثلة المساجد الجامعة ويتكون من صحن وأربعة ظلات أكبرها ظلة القبلة . لمزيد من التفاصيل أنظر :

فهمى عبد العليم : نحو وعى حضارى معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب _ جامع المؤيد شيخ) مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ٤٣ - ٦٧

الغــورى[1] إلا أن ذلــك القــول لا يمنــع مــن وجــود بعــض المنشــآت المعماريــة خــلال العصــر المملــوكى البحــرى لا تخضــع لهــذا الــنمط المعمــارى وأبــرز تلــك المنشــآت مدرســة الناصــر محمــد بــن قــلاوون فــى شــارع المعــز لــدين الله فكتلــة المــدخل فــى هــذه المنشــأة اختلفــت كــثيراً عــن بــاقى المنشــآت الأخــرى حيــث أن هــذا المــدخل لم يكــن مــن تصــميم المعمــار المملــوكى وربمــا يكــون ذلــك هــو إحــدى أهــم أســباب اخــتلاف هــذا المــدخل فهــو ذات مميــزات خاصــة حيــث أنــه مــن النــوع القــوطى الطــراز[2] وهــو مبنــى مــن الرخــام ونقــل إلى مدرســة الناصــر محمــد مــن كنيســة ســان جــان بعكــا أحضــره إلى مصــر الأمــير علــم الــدين ســنجر الشــجاعى لمــا تم فتحهــا فــى عهــد الملــك الأشــرف خليــل بــن قــلاوون (لوحــة رقــم ٢١) ولــذلك فكتلــة المــدخل هــذه فــى مســتوى الطريــق العــام وتختلــف بطبيعــة الحــال فــى شــكلها العــام عــن العمــائر المملوكيــة المجــاورة لهــا ســواء مــدخل مدرســة الســلطان برقــوق أو مــدخل مجموعــة الســلطان المنصــور قلاوون[3] .

وقــد أمــدتنا تصــاوير المخطوطــات وعلــى وجــه التحديــد خــلال العصــر المملــوكى بنمــاذج لهــذه المداخل بأشكالها وتكويناتها المختلفة ففى صورة من مخطوط " كشف الأسرار " المحفوظ بالمكتبــة الســليمانية باســتانبول تحــت رقــم (لا لا إسماعيــل ٥٦٥) والــتى تمثــل " تصــويرة الخفــاش " (لوحــة رقــم ١٥) اســتطاع المصــور أن يرســم مــدخل المنشــأة الــتى تتصــدر التصــويرة عبــارة عــن مــدخل ضــخم يتوســط واجهــة البنــاء ويتــوج المــدخل عقــد نصــف دائــرى مرتفــع عــن

---

(١) أنشأه الملك الأشرف قانصوه الغورى الجركسى الأصل ولد سنة (٨٥٠ هـ ـ ١٤٤٦ م) كان من مماليك الأشرف قايتباى وعين فى جملة وظائف حتى توج به ملكاً على مصر سنة (٩٠٦ هـ ـ ١٥٠١ م) وظل فى حكم مصر إلى أن قتل فى معركة مرج دابق أثناء قتاله مع السلطان سليم العثمانى سنة (٩٢٢ هـ ـ ١٥١٦ م) وتقع هذه المنشأة فى شارع الغورية وقد بدأ فى إنشاءها الطواشى مختص كبير السقاه فى دولة الظاهر قانصوه أبى سعيد ولما ولى الغورى الحكم أخذ منه أرض هذا المسجد فهدمه وأمر بتوسيعه إلى أن انتهت عمارته فى سنة (٩٠٩ هـ ـ ١٥٠٣ م) ويتكون من صحن وأربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . لمزيد من التفاصيل أنظر :

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، أوراق شرقية ، بيروت ١٩٩٣ م ، ص ٢٨٦ ـ ٢٩٤

(٢) المدخل ذو العقد القوطى Gothic arch يطلق عليه عقد مستدق الرأس . أنظر :

Munir Baalbaki: Al – Mawrid (A modern English – Arabic) dictionary, Beriut, Lebanon, 1991, P., 396.

(٣) مدخل مجموعة السلطان المنصور قلاوون الآن بمستوى الطريق العام ، إلا أن الحفائر التى أجريت عام ١٩٠٣ م دلت على وجود سلم بجناحين كان يتقدم المدخل . أنظر :

حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ١٦٣

الطريق العام بشكل واضح وعلى جانبيه نافذتان تفتحا على ملاحق المنشأة لكن يبدو أن تكوين كتلة المدخل فى هذه التصويرة قد اختلف كثيراً عن التكوين العام لكتلة المدخل المعتاد ، فالملاحظ هنا أن المصور لم يظهر بعض مكونات المدخل فأغفل العتب المسطح والفتحة التى تعلو العتب وإن كان المصور هنا قد عبر عن العتب بعمل مجموعة من الصنجات المعشقة التى تسير باتجاه دوران العقد الذى يتوج المدخل ، لكن يبدو واضحاً أن المصور كان أكثر اهتماماً بالباب الذى يتوسط كتلة المدخل وأظهره بشكل دقيق فهو عبارة عن باب ضخم على شكل عقد نصف دائرى أيضاً مكون من درفتين زخرفت ببعض العناصر الزخرفية البسيطة تتمثل فى بعض الخطوط العرضية نفذت بشكل متماثل بين الدرفتين ولم ينس المصور أن يضيف إلى هذا الباب المقابض الحديدية التى تلتصق بكل درفة وهى التى تستخدم فى فتح وغلق درفتى الباب وقد شاهدنا هذه النوعية من الأبواب فى معظم منشآت العصر الأيوبى والمملوكى وأن كانت معظم الأبواب التى تغلق على منشآت العصر المملوكى كانت من النوع الخشبى المصفح بالمعدن مثل الباب الموجود بمسجد المؤيد شيخ وهو يتكون من مصراعى باب من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالذهب والفضة ونقلهما المؤيد شيخ من مدرسة السلطان حسن فى سنة ٨١٨ هـ ولا يزال اسم السلطان حسن منقوش على هذا الباب الذى يعتبر من أجمل وأدق الأبواب النحاسية فى زمانه .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الباب بمصراعيه والمقابض التى يشتمل عليها يتشابه تماماً مع ذلك الباب المشار إليه فى التصويرة السابقة ، كما أن باب مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله عبارة عن مصراعى من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالفضة ، وأيضاً باب مدرسة السلطان حسن وغيرها من المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكى .

كما نجح المصور أيضاً فى التعبير عن المدخل العادى الذى يفتقد لخاصية الارتفاع عن مستوى الطريق العام ففى تصويرة من مخطوطه (قانون الدنيا وعجائبها) المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) (لوحة رقم ١٦) والتى تمثل إحدى المنشآت المعمارية رسم الفنان مدخل هذه المنشأة . التى تتصدر التصويرة . يتوسطها تماماً وهو من النوع البسيط وفتحة الباب معقودة تعلوها ألواح من الرخام الأبيض والأسود

ويكتنفه من الجانبين ألواح من الرخام باللونين الأبيض والأسود (زخارف دالية) ، إلا أن الفنان هنا أيضاً تجاهل التكوين العام للمداخل خلال العصر المملوكي ، ويبدو من خلال التصويرة أن الباب الذى يغلق على المنشأة من النوع البسيط أيضاً فهو مصنوع من الخشب ومكون من درفتين " مصراعين " يتوسطهما قفل خشبى بدائى الصنع يشبه كثيراً الأقفال البدائية التى كانت نستعمل فى أبواب القرى المصرية والتى كانت تتكون من سقاطه خشبية عبارة عن ذراع طويل من الخشب يتصل بإحدى درفتى الباب وعند غلق الباب تنزل هذه السقاطه أو الذراع داخل مسند خشبى مفتوح من أعلاه وملتصق بالدرفة الأخرى وفى بعض الأحيان كان هذا الذراع الخشبى يدخل فى جزء خشبى أخر بالدرفة الأخرى ، والواقع أن هذا النوع من الأقفال قلما نجده فى العمائر المملوكية التى اتسمت بالثراء والفخامة فى تكوينها العام ، لكن الشئ الواضح فى هذه التصويرة أن كتلة المدخل غير مرتفعة ومساوية تماماً للطريق العام .

ويجب الإشارة إلى أن هناك العديد من أوجه الاختلاف بين كتلة المدخل خلال العصرين الأيوبى والمملوكى وبين شكل هذه الكتلة فى تصاوير المخطوطات خلال هذين العصرين سوف تتعرض لها الدراسة فى الفصول التالية[1] .

وترتبط بالواجهات وبكتلة المدخل بعض العناصر المعمارية الأخرى أبرزها السنجات أو الصنجات المعشقة[2] التى تعد إحدى العناصر الهامة المبتكرة من قبل المعمار ولقد حاول المعمار الاهتداء إليها من إدراكه الكامل لضعف العتب[3] التى تعلو باب المنشأة مما يساعده على الاهتمام بهذا الجزء وخاصة حين يريد زخرفته بإحدى أنواع الزخارف المتنوعة ، مما دفع بعض الأثريين إلى القول بان المعمار أغفل هذا الجزء تماماً من حيث

---

(١) أنظر صفحات ٢٣٧ ـ ٢٤١ من هذا البحث

(٢) السنج أو الصنج جمع سنجه وهى كلمة معربة يقصد بها الوزن وتطلق على الوحدات ذات الوزن الثابت التى توزن بها الأشياء بالنسبة لها وقد يقال " صنج " أو " صنجة " ولكنها بالسين أفصح وفى العمارة المملوكية يطلق اللفظ بالسين أو بالصاد للدلالة على قطع من الحجارة مسطورة ذات جانب أعرض من جانب بحيث إذا وضعت الجوانب العريضة متجاورة تكون عقد لباب أو شباك . أنظر :

محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٦٧

(٣) العتب : أسكفه الباب التى توطأ وقيل العتبة العليا ، وإذا كان اللغويون قد اختلقوا هل العتبة هى الحجر الذى يعلو الباب أو الذى يوطأ فبالوثائق نجد أن الكلمة تطلق على الاثنين ، فيقال مثلاً " عتبة سفلى صواناً وعليا رخاماً "

الزخرفة ولم يهتم بتزويق أفاريز الأبواب أو أعتابها بالحليات المعمارية وأن وجدت في بعض الأحيان زخارف بسيطة فوق بعض الأبواب وفي بعض الأحيان الأخرى مبالغ في تبسيطها إلى أقصى حد بحيث لا تتجاوز خيطاً رفيعاً ، والواقع أن هذا الإهمال أو الإغفال لم يكن متعمداً من قبل المعمار المسلم بل كان له أسبابه التي كانت تنبع من حرص هذا المعمار إلى عدم ضعف هذه الأعتاب في حالة زخرفتها ، والدليل على ذلك أنه عندما اهتدى إلى طريقة معمارية تتيح له زخرفة أعتاب الأبواب لم يتوان في تنفيذها وهي تعد طريقة عبقرية وذلك ببناء الأعتاب من سنجات مزررة (معشقة) تتخذ جوانبها أشكالاً زخرفية تتراكب بطريقة تزيد من تماسكها إنشائياً وفي الوقت نفسه تضفي عليها الصفة الزخرفية .

وقد تعددت أشكالها ما بين العتب المستقيم العادي " شكل ٥ " وبين العتب المسفن[1] (شكل ٦) وعن أمثلة النوع الأول الذي ارتبط بأعتاب النوافذ التي كانت تفتح على الواجهات الخارجية فأبرز أمثلته تلك التي ظهرت بمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله حيث يشغل الجزء السفلي من الحنايا الرأسية التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية نوافذ مستطيله يعلوها عقود من صنجات منقوشة عبارة عن زخارف لأوراق نباتية ثلاثية الشكل تشبه تماماً أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المباني ويعلو هذه الصنجات عقود عاتقه يتوجها أيضاً مجموعة من الصنجات حفرت في الحجر على شكل أوراق نباتية (لوحة رقم ٢٢) وأيضاً يتوج المدخل الرئيسي للمدرسة عتب من إحدى عشر سنجه معشقة زخرفت الوسطى منها بدائرة مفصصة ، يعلو هذا العقد عقد أخر منقوش من خمسة عشر سنجه كلها مزخرفة بأشكال ورديات وظهرت الصنجات بشكلها العادي بمدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز لدين الله حيث تعلو الباب عتب مستقيم الشكل تزخرفه أشكال نباتية عبارة عن وريدات ثلاثية الشكل أما عن النوع الثاني من الأعتاب وهو المسفن أي المتداخل والمتشابك فقد انتشر بكثرة خلال العصر

---

(١) المسفن : من أسافين جمع أسفين وسفن الشئ يسفنه سفناً أي قشره والسفن : الفأس الذي تنحت بها وترد في الوثائق " أسافين رخاماً أبيض وأسود " أو أسافين رخاماً متداخلة وهي قطع من الرخام من لونين منحوتة بأشكال زخرفية متداخلة في بعضها وأحياناً تكون صنج العتب أو العقد ولكن في الغالب الصنج تكون من حجر ثم تلبس فيها قطع الرخام المشكلة ويرد أيضاً عن فسقية " بالرخام الملون المسفن " أي قطع رخام بألوان مختلفة متداخلة في بعضها . أنظر :

محمد محمد أمين وليلى علي إبراهيم : المرجع نفسه ، ص ١٣

المملوكى حيث يؤدى هذا النوع من السنجات أغراض متعددة منها أنه يعطى للعتب قوة وتماسك وأيضاً الجانب الزخرفى لبعض العناصر المعمارية للمنشأة سواء كانت أبواب أو نوافذ أو حتى أشكال العقود ومن أبرز أمثلتها مسجد ومدرسة الغورى بشارع الغورية وأيضاً قبة السلطان الغورى المواجهة لمسجده حيث استطاع المعمار فى هذه المنشآت أن يصل بهذا العنصر المعمارى إلى قمة مراحل التطور فتعددت الدخلات والأسافين واصبحت أكثر تشابكاً وتداخلاً ، كما أنها تميزت أيضاً بالتعدد فأصبحت تعلو النوافذ أكثر من عتب من صنجات معشقة يفصل بينها عقود عاتقه (لوحة رقم ٢٣) .

وكانت تصاوير المخطوطات حقلاً خصباً ومجالاً واسعاً أمام المصور للتعبير عن هذا العنصر المعمارى والزخرفى الهام فنجده يقوم برسمه بأشكاله المختلفة ، حيث رسم الأعتاب المستقيمة التى تعلو النوافذ والأبواب ففى تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى استنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل إحدى المنشآت المعمارية (لوحة رقم ١٦) رسم الفنان الأعتاب المستقيمة تعلو باب المنشأة ورسمها بشكل مزدوج إلا أنه أغفل زخرفتها وربما تكون الزخرفة عبارة عن خطوط رفيعه لم يتمكن المصور من إظهارها بشكل واضح فى حين أن المصور يرسم الصنجات المعشقة بشكلها المعتاد فى كثير من تصاوير المخطوطات .

ففى تصويرة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل " طائر الخفاش " (لوحة رقم ١٥) رسم المصور الصنجات المعشقة تعلو النوافذ المجاورة لكتلة المدخل ورسمها على شكل أسافين متداخلة ومتشابكة تبدو واضحة بالإضافة إلى أن المصور رسم عقد كتلة المدخل على شكل صنجات معشقة ذات لونين هما الأبيض والأسود ولا شك أن الفنان نجح فى التعبير عن قوة وصلابة العقد باستخدام مثل هذه الصنجات ، وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل " مصنع المر " (لوحة رقم ٢٤) نجح المصور تماماً فى إظهار هذا العنصر المعمارى بكل دقة حيث تظهر الباتكه بعقودها الثلاث وقد رسمت على شكل صنجات معشقة نفذت بشكل متداخل وذات لونين مختلفين هما الأبيض والأسود وقد أضاف الفنان على هذه التصويره طابعاً زخرفياً برسمه الصنجات المعشقة بهذا الشكل .

ويمكن القول أن الجانب الزخرفى الواضح فى رسم الصنجات المعشقة كان مقصوداً من قبل المصور بدليل أنه رسم الصنجات المعشقة فى بعض تصاوير المخطوطات بشكل مغايراً تماماً لشكلها المعمارى المعتاد وفى نفس الوقت مغايراً لأغراضها المعمارية فإذا كان المعمار قد توصل إلى هذا العنصر وأدخله على المنشآت المعمارية بهذا التركيب فإنه كان يهدف من وراء ذلك تماسك الأجزاء الضعيفة سواء كان ذلك بالنسبة لأعتاب الأبواب والنوافذ أو بالنسبة لبواطن العقود إلا أننا نجده فى بعض تصاوير المخطوطات وعلى سبيل المثال تصويره من مخطوط كشف الأسرار السابق ذكره وهى تصويره تمثل " البطة " (لوحة رقم ٢٥) والتى رسم فيها العقد النصف دائرى مكون من صنجات ورسم بشكل مقلوب أى أن باطن العقد أصبح لأعلى التصويره وأصبحت أرجل العقد أيضاً لأعلى وتمتد مع طول الجزء الأوسط من التصويره وهذا الرسم بهذا الشكل لا يعبر عن الغرض الأساسى من إنشاء عنصر الصنجات المعشقة فهو لم ينفذ أعلى نافذة أو باب كالمعتاد ولكن تنفيذه بهذا الشكل ليس له تفسير إلا الجانب الزخرفى الذى كان يقصده الفنان ويسعى إليه ، وأن كان الفنان قد ابتعد بعض الشئ عن الحقيقة بعيداً بعض الشئ عن شكل العنصر المعمارى إلا أنه يمكن القول أن المصور أصاب بالفعل فى إظهار الطابع الزخرفى .

ويدعم هذا التفسير تصويره أخرى من مخطوط " الحيل الجامع بين العلم والعمل "[(١)] المحفوظ بمتحف الفنون الجميله بمدينة بوسطن والمؤرخ بسنة (٧٥٥ هـ . ١٣٥٤ م)

---

(١) من المعروف أن بديع الزمان بن الرزاز الجزرى قد أتم كتابة " الحيل " فى سنة ١٢٠٦ م تحقيقاً لرغبة نور الدين محمد بن قرا أرسلان (١٢٠١ . ١٢٢٢ م) أحد سلاطين بنى ارتق فى ديار بكر والذى كان قد كلفه بكتابة مقال عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية والمعروف أن الجرزى هذا كان صانع ماهر ومبدع للحيل أو التدابير الميكانيكية ، ويتألف عمل الجرزى من ستة أجزاء ، الجزء الأول فى كيفية عمل الساعات ، والجزء الثانى فى كيفية عمل نماذج من أوان الشرب والجزء الثالث فى كيفية عمل الأباريق والأكواب لنقل الدم والغسيل والجزء الرابع فى كيفية عمل الأحواض والنافورات والجزء الخامس فى كيفية عمل أدوات لرفع الماء من المياه الضحلة والجزء السادس فى كيفية عمل العديد من الأشياء الأخرى المتنوعة ومنها إرشادات لصنع وسائل وأجهزة مختلفة .

وتجدر الإشارة إلى أن الكثير مما ورد فى كتاب الحيل هو عبارة عن لعب ملكية قصد منها تسلية وإمتاع رجال البلاط واستخدامها أيضاً فيما ينفع ، ومع أنه لا يتوفر دليل على صنع أى من هذه الآلات ، فإن عنصر التسلية الذى كان يترتب على هذه الرسوم والتصاوير قد جعل كتاب " الحيل " من أشد الكتب رواجاً فى العصر المملوكى . أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islam, art of the Mamluk, Washington D.C., 1981, P., 255 – 256

وأنظر أيضاً :

محمود إبراهيم حسين : المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى ، ص ٦١



وتمثل هـذه التصويره " ساعة المياه "[١] (لوحة رقم ٢٦) حيث استبدل المصور أشكال الصنجات المعشقة سواء ذات الشكل المسفن أو غيره بعمل صنجات على شكل دوائر متراصة تحلى العقد الذى يتصدر التصويرة ويلاحظ من خلال التصويرة أن هذا الشكل لم يقصد منه إلا الجانب الزخرفى فقط وذلك لانعدام خاصة التعشيق التى تميز بها مثل هذه الصنجات والتى تضفى قوة وتماسك لباطن العقد ، كما أنها تبدو من خلال تصويرها بهذا الشكل أنها لا ترتكز على أكتاف أو أعمدة وظهرت وكأنها معلقة ، وبالتالى من الصعب أن تكون صنجات حيث لم ترسم الصنجات فى العمائر الإسلامية على شكل دوائر .

ولذلك يمكن القول بأن الفنان فطن إلى جمال هذا العنصر الزخرفى فى المنشآت المعمارية فأهتم برسمه فى تصاوير المخطوطات لإضافة هذه اللمسة الجمالية إلى أعماله الفنية فنراه يرسمها لتؤدى الغرض المعمارى ونراه يرسمها فى غير أوضاعها فتظهر الجانب الزخرفى فقط .

---

(١) David Talbot Rice : Islamic Art, New York & Washington 1965, Pl., 139, P., 140

القبـــة

القبة من العناصر المعمارية الهامة التى كانت تميز العمائر الإسلامية الدينية خاصة الأضرحة والحمامات وأحياناً البلاطة التى تتقدم المحراب وقد اختلفت أشكالها من عصر إلى عصر من حيث الحجم ومادة البناء بالإضافة إلى كيفية استخدامها سواء كانت تغطى دركاة المدخل أو تغطى المساحة التى تتقدم المحراب أو سواء كانت تغطى الأضرحة القائمة بذاتها أو الملحقة بالمدارس أو المساجد أو الخانقاوات .

وبالرغم من انتشار استخدام هذا العنصر المعمارى فى عمائر العصر الأيوبى والمملوكى إلا أن ظهوره فى صور المخطوطات يعد قليلاً جداً وخاصة فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت معمارية دينية شاهدناها فى تصويرة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥)[١] والتى تمثل طائر الخفاش (لوحة رقم ١٥) وفيها رسم المصور قبتين على جانبى المبنى بشكل متماثل ، والقباب مزخرفة بالزخارف المضلعة وهى إحدى أشكال زخرفة القباب التى انتشرت خلال العصر المملوكى البحرى والجركسى والتى كانت أكثر ظهوراً فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وسوف تستعرضها الدراسة بشئ من التفصيل فى الفصل التالى[٢] .

كما ظهرت أشكال القباب فى بعض صور المخطوطات الأخرى ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا وتمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٩) حيث نشاهد قبة خلف البائكة الثلاثية ويبدو أنها تغطى شخشيخة أو أنها تغطى صحن المنشأة لأنها تبدو خلف البائكة وهى ملساء وليس بها أى نوع من زخرفة القباب المعروفة ، وظهرت بعض القبيبات الصغيرة فى صورة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد فى أحد مساجد المغرب وتظهر بها القبيبات التى تعلو عقود البائكة الثلاثية .

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 11,P., 53

(٢) أنظر صفحات ٩٨ - ١٠٤ من هذا البحث



الصحـــن

الصحن هـو أحـد العناصر الرئيسـية فـى المنشـأة فهـو يتوسـطها وتلتـف حولـه كافـة ملاحـق المنشأة وقـد اختلف فـى مساحته مـن منشأة لأخـرى لكنـه يعد عنصراً لا غنـى عنـه وأن اختلف تخطـيط المنشــأة ســواء كانــت ذات إيــوانين أو أربعــة إيوانــات ونظـراً لهـذا الاخــتلاف فــى مساحة الصحن فإننـا نلاحـظ أن المنشآت الكبيرة كـان الصحن فيهـا يشـتمل علـى فسقية كبيرة اسـتخدمت للوضـوء وتلطيـف الجـو داخـل الملحقـات الأخـرى كمـا فـى مدرسـة السـلطان حسـن فالصحن فـى هـذه المنشأة مستطيل الشكل يتوسطه فسقية مثمنـة مـن الرخـام يحيط بها ثمانيـة أعمـدة تحمـل قبـة خشبية عليهـا كتابـات قرآنيـة وتـاريخ الانتهـاء حـين بناءهـا[1] (لوحـة رقـم ١٤٤) ونفـس الأمـر فـى مدرسـة وخانقـاه الظـاهر برقـوق حيـث يتوسـط الصحن فسـقية تعلوهـا فيـه خشـبية جـددت سـنة (١٣٠٤ هــ ـ ١٨٩٦ م) والصحن فيهـا مفـروش بترابيـع مـن الرخــام الأبــيض وقــد أشــار المصــور فــى تصــاوير المخطوطــات التــى تنســب إلى العصــر المملــوكى إلى الصــحن ومــا يشــتمل عليــه مــن بعــض هــذه العناصــر ، ففــى إحــدى تصــاوير المخطوطــات مــن مخطــوط " قــانون الــدنيا وعجائبهــا " المحفــوظ بمكتبــة طوبقــا بســراى باسـتنبول تحـت رقـم (ريفـان ١٦٣٨) (لوحـة رقـم ١٦) رسـم الفنـان فـى أعلـى التصـويره والـذى يعتبر الجـزء الخلفـى مـن المنشـأة ثـلاث مسـاحات مسـتطيله الشـكل ، الوسطى منهـا تمثـل صـحن المنشـأة وتحتـوى علـى بعـض العناصـر المعماريـة أبرزهـا الشـكل المـثمن " أقـرب إلى الشـكل الـدائرى " الـذى ربمـا يمثـل فسقية وأن صـح ذلـك فـإن المصـور لاشـك نجـح فـى إبـراز هـذا العنصر المعمـارى الهـام فـى تصـاويره وأن كانـت الرسـوم فـى هـذه التصـويره ليسـت بالدقـة التى عاهدناها على المصور خلال تلك الفترة الزمنية المتأخرة .

وفـى المنشآت المعماريـة الصغيرة كـان الصـحن يغطـى ، كمـا كـان يسـتغنى عـن الفسـقية وعـن قبتهـا ومـن أبـرز الأمثلـة : الصحن الملحـق بمسـجد قجمـاس الأسـحاقى[2] (لوحـة رقـم ٢٧) وقـد

---

(١) Geroges Marcais : L'art de l'islam, Paris 1946, fig., 14, p., 125

(٢) تقع هذه المنشأة بشارع الدرب الأحمر وقد أنشأها الأمير سيف الدين قجماس الأسحاقى وكان الفراغ منها بين عامى (٨٨٤ ـ ٨٨٧ هـ) (١٤٧٩ ـ ١٤٨٢ م) ويطلق عليها اسم مسجد أبو حريبه لأن قبتها لم تستخدم كمدفن لمنشئها بل دفن بها أحد الصالحين المعروف بالشيخ أحمد أبو حريبه لذا عرفت عند العامة باسم هذا الشيخ .

استخدمت فـى تغطيـة الصحن الشخشيخه(١) التـى كانـت تـبرز عـن سـطح الصحن ويغطـى هـذه الشخشـيخه سـقف خشـبى مسـطح يـبرز عـن سـطح الصـحن وفـى بعـض الأحيـان كـان يسـتخدم فى تغطية مثل هذه الصحون عدة وسائل أخرى مثل القبة أو السقف الجمالونى الشكل(٢) .

وفـى تصـاوير المخطوطـات اسـتطاع المصـور التعـبير عـن وسـائل تغطيـة صـحن المنشـآت الدينيـة(٣) ففـى تصـويرة مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف ٩٠) والتـى تمثـل أبـا زيـد السـروجي يخطـب فـى مسـجد سمرقنـد (لوحـة رقـم ٢٨) أشـار الفنـان إلى الصـحن فـى هـذه المنشـأة عـن طريـق رسـم شخشـيخه ، فالنـاظر إلى التصـويره يمكـن أن يسـتنبط ذلـك ، فقـد رسـم الفنـان رواق القبلـة يطـل علـى الصـحن ببائكـه ثلاثيـة ولم يسـتطيع الفنـان إبـراز شـكل الصـحن بطريقـة مباشـرة فرسـم شخشـيخه تـبرز أعلـى شـكل البائكـه وهـى ترتفـع بحـوالى عـدة أمتـار وتفـتح بعقـد مـدبب علـى الخـارج وتنتهـى الشخشـيخه بكـورنيش يلتـف مع جوانبهـا وتغطيهـا قبـة بصلية الشـكل خاليـة مـن الزخرفـة وتـذكر الـدكتورة / ميرفـت عيسـى أن هـذا المكـان يمثـل البلاطـة الأخـيرة لـرواق القبلـة وقـد غطيـت هـذه البلاطـة الموازيـة للمحـراب بـثلاث قبـاب الوسـطى أكثرهـا ارتفاعـاً ولعلـها تتقـدم المحـراب خاصـة وأنـه رسـم أسـفلها ثريـا وقـد وجـدت مثـل هـذه الظـاهرة فـى أغلـب المسـاجد وإذا كـان الفنـان لم يـتمكن مـن رسـم الصـحن بشـكل واسـع النطـاق فـى صـور المخطوطـات إلا أنـه نجـح فـى الإشـارة والتعـبير عـن الأروقـة المحيطـة بـه عـن طريـق العناصر المعماريـة التـى تشـتمل عليهـا مثـل هـذه الأروقـة والتـى عـن طريقهـا يمكـن اسـتنباط الفـارق الواضـح بـين رواق القبلـة وبـين الأروقـة الأخرى على نحو ما سنرى .

---

(١) الشخشيخة فى المصطلح الأثرى المعمارى نوع من السقوف كانت تغطى الجزء الأوسط من صحون المساجد والمدارس والدور قاعات ونحوها ، وكانت فى معظم الحالات ذات شكل مثمن مرتفع فى رقبتها مجموعة من النوافذ المربعة أو المستطيلة للتهوية والإنارة ، وقد استخدم هذا النوع فى التسقيف فى العصر المملوكى عندما صغرت مساحة الصحن رغبة فى تغطيته واستخدامه للصلاة حتى لا يترك المصلون فيه دون حماية من حر الصيف ومطر الشتاء . أنظر :
عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ١٦٠

(٢) جمالون : كلمة سريانية الأصل وأصلها جمل زيدت عليه الواو والنون للتصغير حسب قواعد اللغة السريانية فأصبح معناها الجمل الصغير وبه شبه السقف المحدب فيقال جملون أو السقف المسنم . أنظر :
محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٣٠

(٣) تنوعت أيضاً وسائل تغطية الصحن فى المنشآت المدنية وخاصة المنازل وقد وصل إلينا العديد من الأمثلة فى صور المخطوطات . أنظر صفحات ١٠٩ ـ ١١٠ من هذا البحث .

الإيوانات والأروقـــة

وتشتمل على إيوان القبلة والإيوانات الجانبية وهي التي سوف نستعرضها في البداية نظراً لأنها لا تحتوي على عناصر معمارية كالتي يشتمل عليها إيوان القبلة وحتى يمكن دراسة العناصر التي يشتمل عليها إيوان القبلة عند الحديث عنه كالبائكه والعقود والأعمدة والمنبر والمحراب .

أما بالنسبة للإيوانات الجانبية فهي الإيوانات الفرعية وهي تختلف في عددها من منشأة لأخرى طبقاً للتخطيط العام ، فأحياناً تكون هذه الإيوانات إيوان واحد مقابل لإيوان القبلة وذلك في المنشآت ذات التخطيط المكون من صحن وإيوانين وأحياناً أخرى وهو الأكثر تكون هذه الإيوانات ثلاثة اثنين منها جانبية وهما الأصغر والثالث مواجه لإيوان القبلة وذلك في المنشآت ذات التخطيط المكون من صحن وأربعة إيوانات .

والمعروف أن مثل هذه الإيوانات كانت مخصصة لتدريس المذاهب كل مذهب كل يدرس في إحدى هذه الإيوانات بينما كانت الصلاة عادة تقام بالإيوان الرئيسي وهو الجنوبي الشرقي وقد وصلنا في تصاوير المخطوطات إشارة إلى الإيوانات الجانبية ، أي أن المصور لم يضع فيها إحدى العناصر الأساسية التي كانت تلحق بإيوان القبلة وكان موضوع التصويره هو الإشارة الواضحة بل الوحيدة للتعبير عن أماكن مثل هذه الإيوانات ، ويتضح ذلك من خلال دراسة لبعض تصاوير المخطوطات ، ففي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي)[1] والتي تمثل مدرسة في حلب (لوحة رقم ٢٩) حيث نشاهد معلم وحوله تلاميذه يتدارسون ، ولاشك أن موضوع التصويره في هذا المكان يدل على أنه يقوم بتدريس إحدى المذاهب الأربعة مما يوحي بأن هذا المكان يمثل إحدى الأروقة الجانبية بإحدى المنشآت الدينية ، كما رسم الفنان أحد الأشكال المعمارية أيضاً وهو عبارة عن عقد محمول على عمودين ويتوجه قبيبه صغيرة من أجل الإشارة إلى أن هذه المنشأة ما هي إلا أحد المساجد أو المدارس ، ولاشك في أن الفنان نجح في ذلك فكما سبق القول أن موضوع التصويره إحدى أهم الأشياء التي تتخذ ذريعة لمعرفة مكان موضوع التصويره وخاصة إذا كان هذا

---

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٧٠ ، ص ٣٠٠



المكان لا يشتمل على عناصر معمارية أخرى يتميز بها مكان آخر وقد برزت هذه الفكرة فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى ، وفى العصر المملوكى استمر المصور فى الإشارة إلى الأروقة الجانبية عن طريق موضوع التصويره وسار على نهج ما كان عليه سلفه فى العصر الأيوبى ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بإنجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتى تمثل أبا زيد السروجى يعلم تلاميذه فى مدرسة حلب (لوحة رقم ٣٠) يمكن ملاحظة بعض الأمور الهامة أولها أن موضوع التصويرة متشابه تماماً فى هذه التصويره والتصويره السابقة بالرغم من الفارق الزمنى الكبير بين تاريخ المخطوط الأول الذى ينسب إلى العصر الأيوبى وبين المخطوط الثانى الذى ينسب إلى العصر المملوكى وثانيهما نجاح المصور فى الإشارة إلى الأروقة الجانبية حيث يمكن مشاهدة أبا زيد يقوم بتعليم تلاميذه فى مدرسة حلب مما يدل على أنها إحدى المنشآت المعمارية الدينية وذلك فلا غرابة فى أن هذا المكان داخل هذه التصويره يمثل إحدى هذه الأروقة .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل مشهد فى مسجد (لوحة رقم ٣١) نشاهد فيها شخصين يتدارسان وإذا كانت التصاوير السابقة قد استنبط من خلال موضوعها أنهما يمثلان إحدى الأروقة الجانبية فإن المصور فى هذه التصويره أضاف إلى موضوعها خلفية معمارية وعلى وجه الخصوص الرواق المقابل لرواق القبلة فهو أقرب الأروقة الجانبية من حيث التماثل إلى رواق القبلة ، بينما نجد الرواقين الآخرين يتماثلان أيضاً وقد ظهر هذا التماثل بشكل واضح فى تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المشار إليه فى نفس الموضوع (لوحة رقم ١٦) وفيها رسم المصور الصحن والرواقين الجانبيين وهما متماثلان تماماً من حيث المساحة ومن حيث العناصر الملحقة بهما ويظهر ذلك فى أعلى التصويره ، ولعل ظاهرة التماثل Symmetric هذه كانت إحدى المميزات التى تميز بها المعمار المسلم فى معظم منشآته ، كما أن المصور أيضاً يدرك هذه الخاصية تماماً ونجح فى التعبير عنها .

رواق القبلة

وهو الرواق الرئيسى الجنوبى الشرقى داخل المنشأة ويتميز بأنه أكبر الأروقة حجماً نظراً لأنه رواق الصلاة ، وقد اهتم به المعمار المسلم اهتماماً بالغاً إلا أنه فى العصرين الأيوبى والمملوكى حل الإيوان محل الرواق ومن أبرز أمثلته الإيوان الجنوبى الشرقى لمدرسة السلطان حسن حيث يعتبر أكبر الإيوانات الموجودة فى مصر على الإطلاق إذ أن عمقه حوالى ٣٢,٥ م واتساع فتحة عقده ١٩,٢٠ م وله سقف على هيئة قبو مدبب من الحجر وقد أعتبر كثير من المؤرخين هذا القبو أعجوبة عصرهم حتى أن القلقشندى يذكر عن هذه المدرسة " أنه لم يسبق إلى مثلها ولا سمع فى مصر من الأمصار بنظرها يقال إيوانها يزيد فى المقدار على إيوان كسرى بأذرع حددها المقريزى بأنها خمسة أذرع "[(١)] ولذلك فإن هذا الإيوان يشمل على عناصر معمارية هامة أبرزها المنبر الرخامى ومحراب ضخم بالإضافة إلى دكة المبلغ (لوحة رقم ٣٢) كما أن هناك بعض إيوانات القبلة تشمل على تحف أخرى بالإضافة إلى العناصر السابقة مثل دكة المقرئين فهناك واحده موجودة بالإيوان الجنوبى الشرقى بمدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله (لوحة رقم ٣٣) وهناك واحدة مماثلة بمجموعة السلطان قنصوه الغورى بالغورية (لوحة رقم ٣٤) ونظراً لصعوبة رسم الإيوان فى صور المخطوطات فإن المصور أشار فى كافة صوره إلى الرواق وليس الإيوان ، وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى بأشكال رواق القبلة بما يشتمل عليه من هذه العناصر ، ففى إحدى التصاوير التى تنسب إلى العصر الأيوبى وهى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمشار إليه سابقاً والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) نجح الفنان فى التعبير عن هذا المكان الهام بإضافة أبرز العناصر الرئيسية التى يشتمل عليها وهى المنبر والمحراب والبائكه التى تطل على الصحن مما يؤكد أن هذا المكان يمثل رواق القبلة بإحدى المنشآت المعمارية الدينية ونفس الشئ ينطبق على تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى وأبرزها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت

(١) حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٠٧



رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة) والتى تمثل نفس موضوع التصويره السابقة (لوحة رقم ٣٦) وهناك تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠) وتمثل نفس الموضوع أيضاً (لوحة رقم ٢٨) وتشتمل التصويره على نفس العناصر المعمارية التى سبقت الإشارة إليها .

ولذلك يمكن القول أن موضوع التصويره ـ التى تقع أحداثه فى هذا المكان ـ واحد فى معظم تصاوير المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، كما أن العناصر المعمارية التى اشتملت عليها تصاوير المخطوطات متشابهة تماماً مع مثيلاتها التى وجدت فى المنشآت المعمارية على أرض الواقع مما يدل بما لا يدع مجالاً للشك أن المكان المقصود فى هذه التصاوير يمثل إيوان القبلة .

أما عن العناصر المعمارية التى ترتبط بهذا المكان فسوف تقوم الدراسة باستعراضها على النحو التالى .

البائكه

ويرتبط بأشكال الأعمدة والعقود ارتباطاً وثيقاً عنصر البائكه[1] التى تعد أحد العناصر المعمارية الهامة فى العمارة الإسلامية منذ العصور الإسلامية المبكرة وظلت البائكه هى السمة المميزة لكافة المساجد الإسلامية فى كافة فترات الدولة الإسلامية حتى العصر الأيوبى الذى تغير فيه تخطيط المنشآت الدينية بعض الشئ فأختفى معه عنصر البائكه فى كثيراً من منشآت هذا العصر .

إلا أن العصر المملوكى شهد عودة مرة أخرى لظهور هذا العنصر فى بعض المنشآت الدينية من مدارس ومساجد وخانقاوات وأن كان ظهور هذا العنصر المعمارى لم يكن بالقدر الذى كان عليه قبل العصر الأيوبى فقد ظهر فى بعض منشآت الدولة المملوكية وكان أبرزها مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة الذى يعتبر تخطيطه عودة للتخطيط الأول للمساجد الجامعة فهو يتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذى يتكون من أربعة بلاطات تسير عقودها موازية لجدار القبلة ويطل رواق القبلة على الصحن ببائكه محمولة على أعمدة (لوحة رقم ٣٧) ويعد مسجد الطنبغا الماردانى[2] إحدى هذه الأمثلة فتخطيطه أيضاً من النماذج الجامعة التى كانت متبعة قبل نظام المدارس الذى أتبع خلال العصر الأيوبى وهو من المساجد المكونة من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة وتطل الأروقة على الصحن ببائكات محمولة على أعمدة (لوحة رقم ٣٨) وفى العصر المملوكى الجركسى اتبعت بعض منشآت هذا التخطيط حيث نلاحظ ذلك فى الرواق الجنوبى الشرقى لمدرسة السلطان الناصر فرج بن برقوق[3] فالرواق يمثل ظله القبلة يقطعها سبعة أروقة تسير عقودها على جدار المحراب وتطل ظله القبلة على الصحن بسبعة أروقه ذات عقود مدببة وظهر عنصر البائكه فى مدرسة

---

(١) البائكه : صف من العقود المحمولة على أعمدة أو دعامات .

(٢) أنشى هذا المسجد الطنبغا بن عبد الله الماردانى الساقى الأمير علاء الدين ، أحد مماليك الملك الناصر محمد بن قلاوون وقد شرع فى بناء المسجد سنة (٧٣٨ هـ ـ ١٣٣٧ م) واستمر العمل جارياً فيه بهمة كبيرة حتى أكتمل واحتفل بافتتاحه بأول خطبة أقيمت يوم الجمعة ٢٤ رمضان سنة (٧٤٠ هـ ـ ١٣٤٠ م) . أنظر :

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة ، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٣) أنظر صفحات ٢٩ ـ ٣٣ من هذا البحث

وخانقاه السلطان أبو سعيد برقوق حيث قسم الرواق الجنوبى الشرقى إلى ثلاثة بلاطات أوسعها البلاطه الوسطى بواسطة زوجان من الأعمدة الجرانيتيه الضخمة ، تحمل الأعمدة ستة عقود ثلاثة على كل جانب تسير عمودها على جدار المحراب .

ولم يكن ظهور هذا العنصر المعمارى فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى هو المحاولة الأولى للفنان المسلم بل شاهدنا هذا العنصر مرسوماً على الورق فيما قبل القرن الخامس الهجرى - الحادى عشر الميلادى حيث وجد على قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم ٨٠٦٦[1] (لوحة رقم ٣) ويلاحظ فى رسم البائكه أنها رسمت بشكل لا ينم عن أى دقة بل يتسم رسمها بالبدائية وإهمال تام فى النسب المعمارية فشكل العقود والأعمدة لا يتناسب مع رسوم الأشكال الآدمية المرسومة على هذه الورقة ، كما يلاحظ أن مثل هذه العناصر المعمارية قد تطورت بشكل واضح ورسمت بدقة فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبى وازداد الأمر تطوراً فى رسمها فى صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى على النحو التالى .

ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والتى تمثل أبا زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب[2] (لوحة رقم ٣٩) ويهمنا من هذه الصورة تلك الخلفية المعمارية وهى عبارة عن تكوين معمارى يرمز إلى بائكه أحد أروقة المساجد الذى يتبع نظام المساجد الجامعة ، ولم يرسم الفنان واجهة المسجد أو مدخله ليعبر عن حالة دخول أبى زيد فرسمه وكأنه اجتاز مدخل المسجد إلى الصحن ثم إلى البائكه المطلة على الصحن ، والبائكه تتكون من ثلاثة عقود نصف دائرية يعلوها إزار مزين بزخارف دقيقة يعلوها ثلاث قبيبات أكبرها الوسطى ، وترتكز هذه العقود على أعمدة رشيقة من النوع البسيط وتتدلى من بواطن العقود الثلاثة ثلاثة مشكاوات ذات أحجام مختلفة .

ويمكن القول أن الفنان قد نجح فى إظهار ذلك العنصر المعمارى " البائكه " بشكل مبسط ، إلا أنه استطاع أن يعبر من خلاله عن المكان المقصود وهو المسجد يضاف إلى ذلك

---

(١) أنظر صفحة ١٦ من هذا البحث

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

نجاح الفنان أيضاً في التعبير عن الحركة الواضحة للأشخاص الجالسون من خلال أوضاعهم وحركات الأيدى .

الجدير بالذكر أن رسم البائكه في هذه التصويره لم يكن بالدقة التى رسمت بها أشكال البائكات في التصاوير التى تنسب إلى العصر المملوكى على وجه الخصوص .

ففى تصويره من نفس المخطوط[1] (لوحة رقم ٣٥) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب في مسجد سمرقند وهو في زى إمام وخطيب مسجد من فوق منبر وقد ارتدى زى رجال الدين ويجلس بقية الأشخاص أمامه على أرضية المسجد ، وبالنظر إلى البائكه المعمارية التى رسمها الفنان هنا يمكن القول أنها مكونة من ثلاثة عقود نصف دائرية ترتكز على أعمدة نفذت بنفس البساطة التى ظهرت في رسوم الأعمدة في التصويره السابقة أما وجه الاختلاف بين شكل البائكتين فهو في العقد الأوسط في هذه التصويره حيث رسمه الفنان بشكل يختلف عن العقدين الأيمن والأيسر في حين رسم نفس العقد في التصويره السابقة بشكل لا يختلف كثيراً عن العقد الأيمن والأيسر كما رسم الفنان ثلاثة مشكاوات تتدلى من بواطن العقود في التصويره السابقة في حين رسم شكلاً لإحدى الثريات تتدلى من باطن العقد الأيسر في هذه التصويره ، لكن الشئ الملفت للنظر هو عدم استخدام الفنان في هذه التصويره للقبيبات التى كانت تعلو العقود في التصويره السابقة وربما يكون في ذلك إشارة من الفنان إلى تنوع وسائل التغطية في ذلك العصر حتى لو كان الأمر في منشأة واحدة لكن يمكن القول بأن الفنان كان يقصد من هذا التنوع في وسائل التغطية أنه حاول أن يعبر عن الفارق بين المكان في كلتا التصويريتين فنجح في ذلك إلى حد كبير حيث يتضح أن المكان في هذه التصويره يمثل رواق القبلة نظراً لاشتماله على بعض العناصر المعمارية الهامة التى تميزه وهى المحراب والمنبر في حين أن الرواق في التصويره السابقة يمثل إحدى الأروقة الجانبية .

وقد اتسمت رسوم البائكات في صور المخطوطات خلال العصر المملوكى بأنها رسمت بشكل يتسم بالدقة أكثر من التصاوير السابقة ويتضح ذلك في تصويره من مخطوط مقامات

---

(١) David, T. R. : Islamic art, pl., 106, p., 108

الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (٢٢ - ١١٤ إضافة)[١] والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٦) وفيها رسم الفنان خلفية معمارية عبارة عن بائكه من ثلاث عقود على هيئه ثلاثة أرباع الدائرة وهو من النوع المشرّع وأكبرها العقد الأوسط وترتكز هذه العقود على أعمدة ذات تصميم متكامل الأجزاء ويلاحظ أن البائكه بكافة عناصرها نفذت بشكل دقيق إلا أن الفنان هنا لم يهتم بزخرفة كوشات العقود على غير عادته .

وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠)[٢] (لوحة رقم ٢٨) وتمثل نفس موضوع التصويره السابقة إلا أن هذه التصويره تعتبر من أشد صور المخطوط دقه وتفصيلاً وتمثل حيزاً داخلياً فى مبنى مقبب (مسجد) به أعمدة تفصل بين البائكات ويلاحظ أن الفنان قام برسم منظراً معمارياً عبارة عن بائكه ذات ثلاثة عقود نصف دائرية أكبرها العقد الأوسط ، وتختلف هذه البائكه عن أشكال البائكات فى التصاوير السابقة وتوحى مما لا يدع مجالاً للشك أن هذا المنظر داخل إيوان القبلة بإحدى المساجد بمدينة سمرقند وذلك لاشتمال المكان على بعض العناصر المعمارية المرتبطة بهذا المكان كالمنبر .

وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨)[٣] والمؤرخ بسنة (٧٣٨ هـ - ١٣٣٧ م) وتمثل مشهد فى مسجد (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان شكلاً معمارياً عبارة عن بائكه ذات ثلاثة عقود مفصصة (عقد مدائنى) وترتكز العقود على أعمدة رخامية دقيقة الصنع تتشابه تيجانها مع قواعدها ، وتتدلى من بواطن العقود ثلاثة مشكاوات ، كما زخرفت كوشات العقود بعنصر زخرفى نباتى الشكل ، ولعل هذا المكان الموجود داخل هذه الصورة يمثل إحدى الأروقة الفرعية بإحدى المساجد أو المدارس والتى كانت تستخدم فى تدريس المذاهب كما أن هذا الرواق لا يشتمل على ما يشتمل عليه رواق القبلة من عناصر معمارية أو تحف منقولة .

---

(١) Richard, E.H. : Arab painting, p., 146

(٢) Markus Hatts Lein and peter Delius : Islam art and architecture, p., 198

(٣) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 48, p., 84

وفي تصويرة أخرى من مخطوطة بكتاب كشف الأسرار لابن غانم المقدسي والمحفوظة بمكتبة جامع السلطان سليمان في استنبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) (لوحة رقم ٢٤) والتي تمثل (مصنع المر) رسم الفنان شكلاً للبائكه تتصدر الصورة وهي عبارة عن ثلاثة عقود محمولة على أربعة أعمدة من النوع البسيط ذات التاج الكورنثي المزخرف بعناصر نباتية والعقود نصف دائرية ويتدلى من باطني العقدين الأيمن والأيسر مشكاة برتقالية الشكل مزخرفة بخطوط عرضية سوداء اللون ، والملاحظ هنا أن الفنان استطاع أن يظهر مواد البناء المستخدمة في بناء العقود واستخدام الصنج المعشقة وقد زخرفت كوشات العقود بزخارف نباتية دقيقة .

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن جميع تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي أو العصر المملوكي والتي اشتملت على عنصر البائكه كانت ذات موضوع واحد وداخل منشأة واحدة مما يؤكد أن عنصر البائكه كان إحدى العناصر المعمارية الهامة داخل المنشآت الدينية .

الأعمدة

العمود هو ما يدعم به السقف أو الجدار ، ولقد أخذ العمود تسميات عدة فهو عمود في المشرق وسارية في المغرب وشمعة في لبنان واسطوان أو أسطوانة على لسان بعض الكتاب .

وفي العصور الإسلامية المبكرة استعملت جذوع النخيل كأعمدة كما في مسجد النبي ﷺ وبعد ذلك لجأ المسلمون إلى استعمال الأعمدة اليونانية والرومانية والبيزنطية المجلوبة من المباني السابقة ، ثم ما لبث المعمار الإسلامي أن اعتمد على أعمدة ذات تصميمات نابعة من الفن الإسلامي نفسه ، وبذلك تنوعت أشكال الأعمدة الإسلامية ما بين الشكل الدائري والمثمن والمستطيل ، كما عرفت العمارة الإسلامية الأعمدة على شكل نصف دائرة أو ثلاثة أرباع الدائرة والتي ألصقت بالجدران للتدعيم حيناً وللزخرفة في أغلب الأحيان الأخرى خاصة عند استعمالها على جانبي الأبواب والمداخل وفي أركان قوصرة المحراب .

والعمود من الناحية المعمارية يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي القاعدة ثم البدن ثم التاج[1] (لوحة رقم ٤٠ ، ٤١) وعادة ما يوضع فوق التاج المقرنص طبلة من الخشب حتى يتم توزيع الأحمال بجهد متساو على سطح التاج إلى جانب إيجاد منسوب واحد لبداية أرجل العقود خاصة في حالة استعمال أعمدة مختلفة الارتفاع نظراً لأنها مجلوبة من مباني أخرى ، كما يتم عمل أوتار عبارة عن عروق خشبية توضع فوق الطبلة الخشبية في منسوب بداية العقد (لوحة رقم ٤٢) ويربط بين الأعمدة لمقاومة القوى الأفقية الناتجة من دفع العقود وكذلك لحمل مصابيح الإنارة ، وقد اختلفت أجزاء العمود الرئيسية من منشأة لأخرى ومن عصر إلى أخر كما سنرى .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بالعديد من النماذج المختلفة لأشكال الأعمدة منها ما هو ذات شكل بسيط لم يهتم المصور بإبراز معالمه الرئيسية ومنها ما رسمه بشكل دقيق ومتطابق تماماً مع التكوين المعماري المعروف للأعمدة .

---

(١) استعمل في مصر التاج الناقوسي والتاج المقرنص ، كما شاع أيضاً استعمال التيجان والقواعد الناقوسية في العصر المملوكي الجركسي . أنظر :

يحيى وزيري : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٩ ، ص ٤٩

ففى تصويره من نسخة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ / ١٢٢٢ ـ ١٢٢٣ م)[١] (لوحة رقم ٣٩) وتمثل هذه التصويره أبا زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب (ورقة ٤٩ من المقامة السادسة عشرة)[٢] حيث رسم الفنان جمع من الناس داخل مسجد ورسم أبا زيد وهو يدخل عليهم وفى يده عصا طويلة فنجد هنا أن المصور قام برسم أربعة أعمدة تحمل ثلاثة عقود ، وبالنظر إلى مجموعة الأعمدة المرسومة داخل هذه التصويره يمكن ملاحظة أن المصور قد رسمها بشكل بسيط وأغفل التكوين المعمارى للعمود من قاعدة وبدن وتاج ورسمها أشبه بأعمدة من عروق خشبية كالتى تستخدم فى الربط بين أرجل العقود فى المنشآت المعمارية ، كما يمكن ملاحظة عدم دمج العمودين الجانبيين بالجدران وهو الوضع الطبيعى لهما وأظهر البائكه بأعمدتها وعقودها وكأنها حلية أو تحفة خشبية منقولة كالأبواب والمحراب والسياج الخشبى الذى عادة ما يفصل بين الصحن والإيوانات الجانبية فى المنشآت المعمارية .

وفى تصويره من نفس المخطوط[٣] (لوحة رقم ٣٥) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند فى المقامة الثامنة والعشرين ، رسم المصور الأعمدة بنفس الشكل البسيط حيث يلاحظ أن رسم الأعمدة تشابه مع الأعمدة الخشبية التى تحمل عقد باب المقدم فى الحيز الذى يظهر داخل التصويره وربما يشير ذلك إلى أن الفنان كان يقصد التعبير عن موضوع التصويره أكثر من محاولة التعبير عن الخلفيات المعمارية هذا من جانب ومن جانب أخر يمكن القول بأن ازدحام التصويره بالعديد من الأشكال المعمارية كالبائكه وأشكال المشكاوات وأدوات الإنارة الأخرى التى تتدلى من بواطن العقود

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه ، وأصوله ومدارسه ، لوحة رقم ٣٥ ، ص ٤٢١

(٢) تحتوى هذه النسخة من المخطوط على حوالى (١٨٧ ورقة) وزوقت بتسعة وثلاثين صورة تعرضت ست صور منها للتلف وأعيد رسمها بأيدى غير ماهرة فتبدو خطوطها ضعيفة أشبة برسوم الأطفال وتركت بدون ألوان ، وصورها مختلفة المقاسات ولا يحدها إطار خارجى يفصل بين رسومها ومتن المخطوط ، كما أنها لا تحتوى على اسم الناسخ أو المصور ، وقد اختلفت آراء علماء الآثار والفنون الإسلامية حول تحديد موطنها ، إلا أنه يمكن الخروج من آرائهم بأن هذه النسخة يمكن نسبتها إلى سوريا خلال الفترة الزمنية التى ساد فيها حكم الأسرة الأيوبية هناك . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، ص ١٣٧ ـ ١٣٨ .

(٣) David Talbot Rice : Islamic art, New York & Washington, 1965, pl., 106, p., 108

بالإضافة إلى رسم المنبر والمحراب يضاف إلى ذلك أن الرسوم الآدمية الكثيرة جعلت الفنان يرسم العناصر المعمارية بأحجام صغيرة حتى لا تأخذ حيزاً كبيراً من مساحة التصويره وحتى تسمح هذه المساحة برسم بقية العناصر الأخرى ، وإذا كان الفنان قد نجح في رسم عناصر كثيرة ومتعددة بهذا الشكل إلا أنه يؤخذ عليه أنه ابتعد بذلك عن أصول العناصر المعمارية وتكويناتها إلا أنه كما سبق القول فالتعبير عن موضوع الصورة كان يمثل المرتبة الأولى .

وتتشابه رسوم الأعمدة في هذا المخطوط مع رسوم الأعمدة في غالبية تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ، ما ينسب منها إلى مصر أو إلى سوريا .

إلا أن تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي اختلفت تماماً حيث استطاع الفنان التعبير عن أشكال الأعمدة أروع ما يكون وليس ذلك بغريب فالمنشآت المعمارية المملوكية تنوعت فيها أشكال الأعمدة كما أنها تطورت عما سبقها من عصور[1] فيلاحظ أن المعمار في هذا العصر استطاع إيجاد العديد من أشكال الأعمدة اختلفت في مادة بنائها فمنها - وهي الأكثر - الأعمدة الرخامية وهي التي تعد الأبرز في غالبية المنشآت المعمارية (لوحة رقم ٤٠) ومنها ما صنع من مواد أخرى كالأعمدة الجرانيتية إلا أن هذا النوع الأخير من الأعمدة يمكن أن يكون دخيلاً على العمارة المملوكية ومجلوباً من عمائر أخرى وقد وجد النوعان بمسجد الناصر محمد بن قلاوون[2] .

وبالنظر إلى تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكي نلاحظ التطور الواضح في أشكال الأعمدة بكافة أجزاءها ففي تصويره من مخطوط " الحيل الجامع بين العلم والعمل " المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن والتي تمثل " ساعة المياه "[3]

---

(١) طور المعمار الإسلامي في عصر المماليك طرازاً من الأعمدة يتألف من قاعدة على شكل ناقوس مقلوب أو شكل رماني وبدن . وهو الجزء الطويل من العمود . ذي مسقط أسطواني أو مثمن ومن تاج تحف به المقرنصات ، كما استعمل تيجان على شكل رماني أو بصلي أيضاً . أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الأول ، ص ٣٢٠

(٢) يقع هذا المسجد في القسم الجنوبي من قلعة صلاح الدين وقد بدأ العمل فيه بأمر السلطان الناصر محمد بن قلاوون في سنة (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ولكنه هدم في سنة (٧٣٥ هـ - ١٣٣٤) وأعيد بناءه وتم الفراغ من البناء في نفس العام . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٣) David Talbot Rice : Islamic art, pl., 139, p., 140



(لوحة رقم ٢٦) رسم الفنان أربعة أعمدة أسفل محتويات التصويره وهي التي تحمل العقد النصف دائرى ، ويلاحظ أن العمود هنا مرسوم بشكل تام بحيث وضح فيه التكوين العام للعمود فظهرت القاعدة عبارة عن جزء كروى الشكل يرتكز على مساحة مستطيله تمثل أرضية القاعدة ويعلو هذه القاعدة بدن دائرى خالى من الزخرفة ويتوجه تاج يشبه تماماً قاعدة العمود .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨)[١] والتي تمثل مشهد في مسجد[٢] (لوحة رقم ٣١) قام الفنان برسم أربعة أعمدة تحمل بائكه ثلاثية ، ويلاحظ في رسم الأعمدة أنها مكونة من قاعدة قمعية الشكل مقلوبة مزخرفة بزخارف نباتية عبارة عن ورقة نباتية ذات ست بتلات والبدن أسطواني الشكل وزخرفت الأعمدة الوسطى بزخارف نباتية بينما زخرف البدن في الأعمدة الجانبية بزخارف عبارة عن خطوط مضلعة وتنتهي الأعمدة بتاج على شكل أشبه بالقاعدة إلا أن التاج رسم إلى أعلى عكس رسم القاعدة وزخرفت تيجان الأعمدة بزخارف نباتية مماثلة لزخارف القاعدة أيضاً .

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظة الفارق بين الأعمدة الوسطى " المستقلة " وبين الأعمدة الجانبية " المدمجة " بالجدران حيث تميزت العمائر خلال العصر المملوكي باحتواء المنشآت على أعمدة مدمجة بالجدران أو على جانبي المدخل الرئيسي أو في أركان قوصرة المحراب ، وعادة ما تتكون من بدن نصف دائرى أو ثلاثة أرباع الدائرة وقد استخدمت هذه الأعمدة للتدعيم والزخرفة وقد نجح المصور في التعبير عن مثل هذه النوعية من الأعمدة في هذه التصويره وستظهر أكثر وضوحاً في التصاوير الأخرى ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (٢٢ ـ ١١٤٠ إضافة)[٣] والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد

---

(١) تكاد تتشابه صور هذا المخطوط مع مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا حتى أنه لا يفرق بينهما في رسم الصور الآدمية سوى لون الشعر على حد قول اتينجهاوزن . أنظر :
حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤٠

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, 48, p., 84

(٣) Richard Ettinghausen : Arab painting, p., 146

بسمرقند[١] (لوحة رقم ٣٦) وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠)[٢] (لوحة رقم ٢٨) لأبى الفضل بن أسحق والمؤرخ بسنة (٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م)[٣] وتمثل هذه التصويره أبا زيد يخطب فى مسجد فقد استطاع المصور أن يعبر عن أشكال الأعمدة بكافة أجزاءها بشكل دقيق ونجح أيضاً فى إظهار الأعمدة بنوعيها المستقل والمدمج فى إحدى تصاوير مخطوط " كشف الأسرار " المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستنبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل " مصنع المر " (لوحة رقم ٢٤) .

وأخيراً يمكن القول أن أشكال الأعمدة التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات اختلفت فى رسومها من خلال التصاوير التى تنسب إلى العصر الأيوبى عنها خلال التصاوير التى تنسب إلى العصر المملوكى ولعل ذلك الاختلاف يعد أحدى سمات التطور الذى يطرأ على العناصر المعمارية عبر العصور المتعاقبة ليس فقط بالمنشآت المعمارية القائمة بل فى رسوم العناصر المعمارية فى صور المخطوطات .

إلا أن هناك بعض المنشآت المعمارية المملوكية اشتملت على مجموعة من الأكتاف التى تستخدم فى حمل العقود ولم تظهر هذه الأكتاف فى تصاوير المخطوطات خلال هذا العصر سوف يتعرض البحث لهذه النقطة عندما يستعرض دراسة تحليلية لأوجه التشابه والاختلاف بين العناصر المعمارية فى المنشآت القائمة وبين رسومها فى تصاوير المخطوطات[٤] .

---

(١) تحتوى هذه النسخة من المخطوط على حوالى تسع وستين صورة ملونة تمتاز بالعناية بالرسوم الآدمية ويتضح ذلك فى المهارة وتوزيعها والتركيز عليها والحيوية والحركة التى تفيض فى رسومها كما تمتاز بالطابع الزخرفى الذى يسود رسوم الصورة وبخاصة زخرفة وزركشة الثياب وتلوين الخلفية فى الصورة باللون الذهبى ، وكذلك زخرفة التوريق النباتية التى تحيط بإطار بعض الصور وبخاصة فاتحة المخطوط ، وتمتاز أيضاً بالجمع بين أساليب وعناصر فنية مختلفة مثل السحن المغولية فى وجوه الأشخاص ذات العيون الضيقة المنحرفة وأزياء بعض الأشخاص ذات الطابع التركى . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ١٤٨ . وأنظر أيضاً :

Asin Atil : Renasiiance of Islam (Art of the Mamluk) p., 258 - 259

(٢) Markus Hattstein and Peter Delius : Islam (art and architecture) 2000, p., 198

(٣) أنظر صفحة ٨١ من هذا البحث .

(٤) أنظر صفحة ٢٥٣ من هذا البحث .



العقـــود

العقـد هـو عنصر معمارى مقـوس يعتمـد علـى نقطـه ارتكـاز واحـده أو أكثر ويتـوج عـادة فتحـات البنـاء أو يحـيط بهـا ، ويتـألف العقـد مـن عـدة حجـارة كـل واحـده تسـمى فقـره أو صـنجه[1] هـذه الصنجات ملونه بالتناوب فهى عبارة عن حجارة مفصصة الأطراف متداخلة فيما بينها .

ولقـد اسـتعملت العقـود فـى تصـاوير المخطوطـات بشـكل متنـوع أيضـاً سـواء كـان ذلـك بالنسـبة للعمـائر الدينيـة أو المدنيـة ، ولقـد اسـتطاع المصـور خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى أن يرسـم أشـكالاً متنوعـة للعقـود داخـل تصـاوير المخطوطـات التـى تشـتمل علـى عمـائر دينيـة وأبـرز هـذه الأشـكال العقـد المنكسـر الـذى يطلـق عليـه أحيانـاً (العقـد المـدبب) (شـكل رقـم ٧) ويعـد هـذا النـوع مـن العقـود أشـهرها وأكثرهـا اسـتخداماً وبـالرغم مـن ذلـك فقـد ظهـرت هـذه النوعيـة من العقود فى تصاوير المخطوطات فى عدد قليل جداً من التصاوير .

ففـى تصـويره مـن مخطـوط كليلـه ودمنـة[2] المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بباريس تحـت رقـم (عربـى ٣٤٦٧)[3] والتـى تمثـل شخصـين يحمـلان أكيـاس مـن الـذهب (لوحـة رقـم ٤٣) رسـم الفنـان خلفيـة معماريـة عبـارة عـن عقـدين الأيمـن منهـا علـى شـكل مـدبب أو منكسـر وهـو يطـابق

---

(١) أنظر صفحة ٥٢ من هذا البحث

(٢) لقيت مجموعة القصص والحكايات المعروفة باسم كليله ودمنة انتشاراً وإقبالاً عليها بشكل لم تشهده معظم الكتب الأخرى ، ويعتقد أن هذه القصص والحكايات اشتقت من حكايات وردت فى ملحمتين هنديتين هما بنتشاتيرا Panchatantara ومهابراتا Mahabharata وقد كتبها براهمان أبو براهمى ويدعى بيدبا فى حوالى ٣٠٠ م وترجمت هذه القصص فى القرن السادس الميلادى من اللغة السنسكريتيه إلى اللغة العربية البلهوية " الفارسية فى العصر الوسيط " واللغة السريانية وقد فقدت النسخة البهلوية ولكن بعد أن ترجمها إلى اللغة العربية عبد الله بن المقفع حوالى ١٣٢ هـ - ٧٥٠ م أصبحت مصدراً لمختلف الترجمات اللاحقة بلغات الشرق والغرب .

وقد ظهرت أول نسخة مصورة لترجمة ابن المقفع فى الربع الأول من القرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى خلال العصر الأيوبى ، والحق أن هذا الكتاب من أقدم الكتب الأدبية التى عنى المسلمون بتزويقها بالتصاوير ، وقد جاء فى مقدمة الكتاب إشارات يستدل منها على أن ابن المقفع كان يعتبر التصاوير جزءاً أساسياً فى كتابه ومن ذلك قوله " إن يكون الكتاب على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوق فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً . أنظر :

Esin Atil : Renaissance of islam (Art of the Mamluk) p., 260

وأنظر أيضاً :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤١

(٣) تنسب نفس هذه النسخة من المخطوط إلى سوريا وتؤرخ بمنتصف القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى وقد أرجعها ريتشارد اتينجهاوزن إلى الربع الثانى من هذا القرن تحديداً وتشتمل على خمسين تصويره اختلفت فى أحجامها والموضوعات التى تشتمل عليها حيث أشتمل بعضها على رسوم وخلفيات معمارية والبعض الآخر على موضوعات تمثل قصص الحيوانات والطيور مملوءه ببعض العناصر النباتية .

فى شكله هذا الكثير من أشكال العقود المنكسرة التى ظهرت فى عمائر العصر الأيوبى فقد ظهر العقد المنكسر فى الحنايا التسع التى تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله حيث توجت الثلاث حنايا الأولى منها بعقود منكسرة فى حين أن الست الباقية لا يوجد عليها عقود كما يتوج الحنيتان اللتان تكتنفان دخله الباب بالمدخل الرئيسى عقد منكسر مشع من مركزه كما قسمت أيضاً واجهة الضريح من الناحية الشمالية الغربية إلى حنايا رأسية بها قمة على هيئة عقد منكسر مشع من مركزه وأيضاً ظهر العقد المنكسر فى معظم العمائر الأيوبية لاسيما فى ضريح الخلفاء العباسيين(١) وفى ضريح شجرة الدر(٢) واستخدم العقد المنكسر فى ضريح الإمام الشافعى(٣) حيث يتوج النوافذ التى تتوسط الواجهات السفلية من الضريح .

وفى العصر المملوكى البحرى والجركسى استخدم هذا النوع من العقود بشكل واسع النطاق فقد ظهر فى غالبية العمائر الدينية التى بنيت فى هذا العصر حيث كان العنصر البارز فى تتويج فتحات الإيوانات المختلفة التى تفتح على صحن المنشأة كما فى مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز ومدرسة السلطان حسن بميدان القلعة ومدرسة السلطان برقوق بشارع المعز ومجمع السلطان قايتباى بقرافة المماليك وغيرها .

وبالإضافة إلى أشكال العقود المنكسرة ظهرت أيضاً العقود الثلاثية التى يطلق عليها اسم العقد المدائنى وقد يكون نسبة إلى مدائن كسرى وهو عقد من ثلاث فصوص يتكون من نصف عقد فى كلا الجانبين يتوجهما عقد من أعلى قد يكون مقرنصاً وقد يكون مجرداً(٤) (شكل رقم ٨) فيقال عقد مدائنى مجرد أو عقد مدائنى مقرنص .

وقد انتشرت هذه النوعية من العقود انتشاراً أكبراً فى عمائر المماليك على وجه التحديد فيظهر العقد المدائنى المقرنص بمدرسة السلطان حسن بميدان القلعة حيث يتوج

---

(١) يقع هذا الضريح خلف مسجد السيدة نفيسه رضى الله عنها وهو ضريح دفن فيه الخلفاء العباسيين الذين كانوا يحضرون إلى مصر لأسباب مختلفة وكان فى الأصل ضريح لأحد سفراء الدولة العباسية زمن السلطان الصالح نجم الدين أيوب ويؤرخ بسنة (٦٤٠ هـ . ١٢٤٢ . ١٢٤٣ م) .

(٢) يقع هذا الضريح بحى الخليفة ومؤرخ بسنة ٦٤٨ هـ ١٢٥٠ م

(٣) يقع بقرافة الإمام الشافعى بالقاهرة ويطل على شارع يعرف باسمه ومؤرخ بسنة ٦٠٨ هـ . ١٢١١ م .

(٤) العقد المدائنى المجرد : من جرد الشئ أى قشره والمجرد والمتجرد الشئ الذى ليس عليه زخارف أو تطعيم أو خلافه . أنظر : محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٨١ . ٨٢

المدخل الرئيسى عقد مدائنى محمولاً على مقرنصات ذات دلايات (لوحة رقم ٢٠) كما أن مدخل مدرسة وخانقاه أبو سعيد برقوق متوج بعقد ثلاثى مملؤ بالمقرنصات[١] ونفس الشئ فى العقد الذى يتوج مدخل مسجد المؤيد شيح ومدخل خانقاه ومعقد قنصوه الغورى[٢] (لوحة رقم ٤٤) وبالرغم من انتشار هذه النوعية من العقود بهذا الشكل خلال العصر المملوكى إلا أن ظهور هذا العنصر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى هذا العصر كان نادراً بل لم نجد رسوم العقد المداينى المقرنص فى أى صورة من تصاوير المخطوطات عكس العقد المدائنى المجرد الذى ظهر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى تلك الفترة حيث ظهر فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بإنجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتى تمثل مشهد فى مسجد (لوحة رقم ٣١) فقد رسم المصور ثلاثة عقود ثلاثية الفصوص ومجردة من المقرنصات ولاشك أنها تتشابه تماماً مع مثيلاتها التى وجدت فى المنشآت المعمارية المملوكية ففى مدرسة خايربك نجد العقد الذى يتوج إحدى المداخل بإيوان القبلة (لوحة رقم ٤٥) يشبه إلى حد كبير تلك العقود الثلاثة التى ظهرت فى هذه التصويره وخاصة حين نمعن النظر فى الإطار الخارجى الذى يحدد العقد نلاحظ مدى التشابه التام بينهما .

ويمكن القول بأن العقد الثلاثى تنوعت أشكاله داخل تصاوير المخطوطات ، فمن المعروف كما سبق القول أنه عبارة عن نصف عقد فى كلا الجانبين يتوجهما عقد كامل ، إلا أن الجزء الأوسط من هذا العقد الثلاثى ظهر بأشكال مختلفة من تصويره إلى أخرى ففى تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والمؤرخ بسنة (٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م) والتى تمثل تاجراً يسرق الحانوت بمساعدة رجل أخر رسم الفنان العقد الثلاثى مختلف عن المعتاد فهو عبارة عن عقد نصف دائرى فى كلا الجانبين يتوجهما عقد مثلث الشكل أى أنه مدبب بشكل أكبر عند رأسه (لوحة رقم ٤٦) وفى تصويره أخرى من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمير وزيانا فى

---

(١) حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٦٩ .

(٢) تقع هذه المنشأة الضخمة على رأس تقاطع شارع الغورية بشارع الأزهر ، ومن المؤكد أن تاريخ إنشائها هو نفس تاريخ إنشاء مجموعة السلطان الغورى المقابلة لها (٩٠٩ - ٩١٠ هـ / ١٥٠٣ - ١٥٠٤ م)

ميلانو تحت رقم (أ . ١٢٥)[١] والتى تمثل أحد الأطباء يستيقظ من نومه ليجد وليمه فى منزله (لوحة رقم ٤٧) رسم الفنان العقد الثلاثى بشكل يختلف عما سبق فنراه يرسم عقد نصف دائرى فى كلا الجانبين ثم يجعل الجزء الأوسط مستقيم الشكل .

لذلك يمكن القول أنه من الراجح أن هذا الشكل الذى رسم فى هذه التصويره والذى رسم فى التصويره السابقة ما هما إلا حلية معمارية الغرض منها هو الزخرفة ، وقد شاهدنا كثيراً من هذه الحليات المعمارية التى عادة ما كانت تفصل بين الحجرات المتجاورة التى تفتح بعضها على بعض وهى أكثر استخداماً فى المنشآت المدنية منها فى المنشآت الدينية .

ومن أشكال العقود الأخرى التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى العقد النصف دائرى ويطلق عليه اسم العقد التام أو الكامل أو الرومى[٢] (شكل رقم ٩) وهو على شكل نصف دائرة وقد ظهر هذا النوع بكثرة فى تصاوير المخطوطات خلال العصر الأيوبى ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ . ١٢٢٢ م) وتمثل أبا زيد يخطب فى أحد مساجد المغرب[٣] (لوحة رقم ٣٩) رسم الفنان شكلاً للعقود على هيئة نصف دائرة كما رسمها بهذا الشكل فى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد سمرقند[٤] (لوحة رقم ٣٥) وإن كان العقد الأوسط فى هذه التصويره عرف باسم يختلف عما سبق فيطلق عليه اسم العقد المنبطح[٥] (شكل

---

(١) يعتبر هذا المخطوط من أقدم المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى سوريا ومؤرخ بسنة (٦٧١ هـ ١٢٧٢ م) ويحتوى على إحدى عشر صورة ملونة يتضح فيها المميزات الرئيسية للمدرسة العربية فى عصر المماليك فى كل من مصر وسوريا وقد كتبه أبى الحسن المختار بن حسن بن بطلان البغدادى الذى كان طبيباً مسيحياً فى بغداد وتوفى فى الأناضول حوالى (٤٦٨ هـ . ١٠٧٥ م) ويتألف هذا العمل من عروض متنوعة للأطباء وكذلك العرض لبعض حيل الدجالين موضحاً لجهلهم وعجزهم ، ونسخت هذه المخطوطة على يد محمد بن قيصر الأسكندرى . أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، ص ١٤٦ وأنظر أيضاً :
محمود إبراهيم حسين : المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى ، ص ٦٠

(٢) عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، ص ٢٧١ .

(٣) أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، لوحة رقم ٣٥ ، ص ٤٢١

(٤) David, T.R. : Islamic art, pl., 106, p., 108

(٥) عبد الرحيم غالب : المرجع نفسه ، شكل ١٢٦ (ل) ، ص ٢٧١

رقم ١٠) ومنها نوع أخر قريب الشبه من النوع الأخير يسمى بالعقد المفلطح[١] وقد ظهر فى تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٧ عربى) والتى تمثل رجلان يحملان أكياس من الذهب حيث رسم الفنان العقد الأيسر فى التصويره ذات أرجل مفلطحة .

ومن هذه الأنواع ما يطلق عليه اسم العقد النصف دائرى المشرّع وهو على شكل أقرب إلى ثلاثة أرباع الدائرة (شكل رقم ١١) وظهر بشكل واضح فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة)[٢] (لوحة رقم ٣٦) والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد سمرقند حيث رسم المصور ثلاثة عقود على هيئة ثلاثة أرباع الدائرة أكبرها العقد الأوسط ويلاحظ فى هذه التصويره مدى التطور الذى طرأ على رسوم العقود خلال صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى أكثر مما كانت عليه فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى .

والجدير بالذكر أن هناك بعض أشكال العقود الأخرى ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى اشتملت على منشآت مدنية أبرزها العقد المفصص (شكل رقم ١٢) وسوف يتم الحديث عنها فى موضعها[٣] كما يضاف إلى ذلك أن هناك بعض أشكال العقود لم يظهر فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على رسوم معمارية وكانت هذه النوعية من العقود مستخدماً فى بعض المنشآت الدينية فى العصر المملوكى (شكل رقم ١٣) وسوف تستعرضها الدراسة أيضاً عند الحديث عن الدراسة التحليلية للعناصر المعمارية وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين ما ظهر فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى[٤] .

---

(١) عبد الرحيم غالب : المرجع نفسه ، شكل ١٢٦ (ك) ص ٢٧١

(٢) لمزيد من التفاصيل عن بعض أشكال العقود . أنظر :

ولفرد جوزيف دللى : العمارة العربية بمصر ، فى شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربى ، ترجمة محمود أحمد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٩٠ .

(٣) أنظر صفحات ١١٢ ـ ١١٣ من هذا البحث

(٤) أنظر صفحات ٢٥١ ـ ٢٥٣ من هذا البحث

وتجـدر الإشـارة إلى أن المصـور اسـتطاع زخرفـة كوشـات العقـود التـى ظهـرت فـى تصـاوير المخطوطـات سـواء مـا ينسـب منهـا إلى العصـر الأيـوبى أو العصـر المملـوكى حيـث يلاحـظ أن كوشـات العقـود فـى غالبيـة التصـاوير المشـار إليهـا سـابقاً قـد زخرفـت بأشـكال نباتيـة وكـان الأرابيسـك[1] الصـفة المميـزة لمثـل هـذه الزخرفـة حيـث وجـدت أشـكال المـراوح النخيليـه والأشـكال النباتيـة الخشـنة كمـا أنهـا تشـابهت كـثيراً مـع الزخرفـة النباتيـة التـى اسـتعملت فـى زخرفة العديد من التحف الفنية كالمنسوجات وغيرها .

---

(١) أنظر صفحة ٢٨٤ من هذا البحث

المنبـــــر

المنبـر مـن العناصر المعمارية الهامـة التـى لا يمكـن أن تكتمـل منظومـة المسـجد الجـامع بدونـه ، وذلـك فـى كافـة العصـور ولعـل وظيفتـه هـى التـى أعطـت لـه هـذه الأهميـة ، فقـد اتخـذ النبـى ﷺ منبراً مـن ثـلاث درجـات فـى بدايـة العهـد الإسلامى وسـار علـى نهجـه كـل مـن تبعـه وبـذلك فقـد كـان المنبر مـن الأجزاء الرئيسية التـى اشـتملت عليهـا المسـاجد فـى كافـة عصـورها وكـان يصـنع عـادة مـن مـادة الأخشـاب[1] كمـا أن شـكله وتكوينـه معـروف تمامـاً فهـو يتكـون مـن ريشـتين[2] بينهمـا درج يختلـف فـى درجاتـه مـن منبر لأخـر لكنهـا فـى كافـة الأحـوال لا تقـل عـن ثلاثـة درجـات وتنتهـى الـدرج بجلسـة يقـف أو يجلـس عليهـا الخطيـب وفـى كـثيراً مـن الأحيـان يشـتمل المنـبر علـى جوسـق يعلـو جلسـة الخطيـب ويتـوج هـذا الجوسـق قبـة صـغيرة ، وللمنـبر بـاب صـغير يطلـق عليـه بـاب المقـدم ، وقـد تشـابهت غالبيـة المنـابر الإسـلامية فـى تكوينهـا العـام إلا أنهـا اختلفـت فـى أحجامهـا وفـى زخرفتهـا مـن عصـر لأخـر ، كمـا يعتـبر المنـبر إحـدى التحـف الهامـة الثابتـة والمنقولـة فهنـاك العديـد مـن المنـابر نقلـت مـن أماكنهـا إلى أمـاكن أخـرى كـالمحفوظ حاليـاً بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة تحـت رقـم (١٠٨٠) (لوحـة رقـم ٤٨) وهـو منـبر السـيدة تـتر الحجازيـة وهـو يشـتمل علـى الأجـزاء الرئيسـية المكونـة للمنـبر مـن حيـث الريشـتين (لوحـة رقـم ٤٩) والـدرج وبـاب المقـدم ، وبعضـاً مـن هـذه المنـابر نقـل مـن منشـأة إلى أخـرى والـبعض الأخـر أضـيف إلى منشـآت مـن عصـور لاحقـة علـى عصـر إنشـاءه مثـل المنـبر الموجـود بمسـجد أحمـد بـن طولـون فهـو لـيس مـن عصـر بنـاء المسـجد ولكـن أضـيف إليـه فـى عصـر السـلطان لاجـين الـذى جـدد المسـجد فـى سـنة (٦٩٦ هـ ـ ١٢٩٦ م) ويعـد المنـبر مـن أبـرز

---

(١) عرفت أيضاً المنابر الرخامية فى العصر المملوكى البحرى كما فى مسجد اق سنقر (٧٤٧ ـ ٧٤٨ هـ / ١٣٤٦ ـ ١٣٤٧ م) وهناك مثالاً رائعاً أخر فى مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ ـ ٧٦٤ هـ / ١٣٥٦ ـ ١٣٦٢ م) (لوحة رقم ١٥٣) أما فى منشآت العصر المملوكى الجركسى فلا يوجد بها أى منبر رخامى . انظر :

صالح لمعى مصطفى : التراث المعمارى فى مصر ، الطبعة الأولى ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٤ م .

(٢) صنعت جوانب المنبر (الريشتين) فى العصر الفاطمى والأيوبى من وحدات خشبية بأشكال هندسية زخرفت سطوحها بزخارف نباتية محفورة بها ، ويتم تجميع هذه الوحدات عن طريق النقر واللسان ، وفى العصر المملوكى وخاصة الجركسى قل استعمال الزخارف النباتية فى تزيين سطح الوحدات .

قطع الأثاث التى وصلتنا عن طريق تصاوير المخطوطات الإسلامية وخاصة تلك التصاوير التى تدور موضوعاتها داخل المسجد[1] .

ومن الواضح أن كثيراً من المنابر التى ظهرت رسومها فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى المملوكى كانت مصنوعة من الخشب بطريقة بسيطة أحياناً ومعقدة الزخرفة أحياناً أخرى[2] ولقد تنوع وضع المنبر فى تصاوير المخطوطات ، ففى بعض الأحيان ظهرت رسوم المنبر بشكل جانبى وأحياناً أخرى تظهر صورة المنبر بشكل مواجهة وفى تصاوير أخرى كان الفنان يرمز إلى شكل المنبر بعدد من الدرجات ، وبصفة عامة فقد حرص الفنان على زخرفة المنبر فى تصاويره بزخارف هندسية ونباتية ، كما كان واقعياً إلى حد كبير فى رسمه للمنابر فى تصاويره ويتضح ذلك إذا ما قارنا الأشكال المرسومة للمنبر فى تصاوير المخطوطات وبين المنابر التى وصلت إلينا بالفعل[3] .

ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان منبراً يتكون من ريشتين رسمهما المصور بشكل متدرج ليبرز درج المنبر وينتهى الدرج بجلسة يجلس عليها أبا زيد كما وضح باب المقدم الذى رسمت فتحته معقودة بعقد نصف دائرى يرتكز على عمودين ويتوجه قبيبه صغيرة ويلاحظ أن الفنان قام بزخرفة جانب المنبر بزخارف هندسية كما زخرف الجزء التى يستند إليه الخطيب بزخارف هندسية أيضاً عبارة عن أشكال مربعات ومعينات ، لكن يمكن القول أن الفنان هنا لم يتمكن من رسم الجوسق لعدم وجود حيز فى التصويره يمكنه من ذلك .

وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة) والتى تمثل نفس الموضوع بالتصويره السابقة (لوحة رقم ٣٦) رسم الفنان شكلاً لمنبراً أكثر دقة بالنسبة للتكوين العام لأجزاء المنبر فمعظم الأجزاء الرئيسية ظهرت فى التصويره باستثناء الجوسق الذى يعلو الخطيب (شكل رقم ١٤) إلا أن

---

(١) كان من المفروض أن يتم دراسة المنابر عند الحديث عن التحف الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات لكن طبقاً لأهمية هذا العنصر كجزء لا يتجزأ من المنشآت المعمارية فكان من الأفضل إدراجه ضمن هذا الفصل .

(٢) Roland Michaud : L'art de l'islam, Paris 1985, p., 136 – 138

(٣) محمود إبراهيم حسين : الإبهار فى العمارة والفنون الإسلامية ، الجزء الأول ، أربد الأردن ١٩٩٩ م ، ص ٣٠



المنبر فى هذه التصويره غنى بزخرفة جوانبه الخشبية بالعديد من الزخارف الهندسية التى مازالت تحتفظ بجمالها يعكس زخرفة المنبر فى التصويره السابقة التى أصابها بعض التلف .

وفى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠)[1] والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٨)[2] رسم المصور خلفية معمارية تتصدر التصويره وتشتمل على العديد من العناصر المعمارية يهمنا منها هنا شكل المنبر الذى يخطب من فوقه أبا زيد وهذا المنبر وأن كانت التصويره لم تبرز الشكل الكامل لتكوينه العام إلا أنه يظهر منه الريشتين وباب المقدم وظهر هنا لأول مره الجوسق الذى يعلو الخطيب ويتوجه قبة صغيرة ويزخرف الريشة زخرفة هندسية من أشكال نجميه .

تجد الإشارة إلى أن الفنان استطاع من خلال التصاوير السابقة والتى اشتملت على رسوم لبعض المنابر أن يوضح لنا المادة التى صنعت منها هذه المنابر وهى جميعها مصنوعة من الخشب حيث قام بتلوين المنبر بنفس الألوان التى كانت تضاف إلى الأخشاب عند صناعتها لتظهر بهذا الشكل الأقرب إلى اللون الذهبى مما لا يدع مجالاً للشك فى أنها مصنوعة من الخشب وليس من الرخام .

ومما يستلفت النظر فى رسوم المنابر فى صور المخطوطات فى العصر المملوكى أن الفنان رسمها فى بعض تصاويره بأشكال بعيدة كل البعد عن أشكالها المعروفة وكانت من النوع البسيط الذى يشبه المقعد .

---

(١) تعتبر هذه النسخة من المخطوطات الرائعة التى تنسب إلى العصر المملوكى فى مصر وقد نسخها أبو الفضل بن أسحق فى ٢٢ رجب سنة ٧٣٤ هـ ، ٢٩ مارس سنة ١٣٣٤ م ، ومع أن المخطوط لا يحمل إهداء إلا أن تصاويره الدقيقة التفاصيل والتى رسمت على أوراق الذهب إنما يوحى بأن الكتاب قد أعد للبلاط وتمتاز تصاويره بالعناية بالرسوم الآدمية وبالطابع الزخرفى البحت كما تتميز المشاهد بوفرة زخارفها وخاصة زخرفة التوريق الدقيقة كما تتميز باهتمام الفنان بزخرفة أطر الصورة وخاصة غرة هذا المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) ويشمل المخطوط على ١٩٥ ورقة وسبعون تصويره ، ويعتبر هذا المخطوط من أواخر النسخ المصورة للمقامات التى ظهرت فى العصر المملوكى وعلى خلاف كتاب " الحيل " وكتاب " كليله ودمنه " الذين يمكن فهم صورهما دون قراءة النص نجد أن رسوم المقامات تصبح فارغة المضمون إذا لم يتذوق المرء ظلال المعانى اللغوية للقصص نفسها ويتطلب النص أن يكون القارئ واسع الإطلاع ، أدبى النزعة حتى يتسنى له فهم اللغة وما بها من تلاعب بالألفاظ ، ومن ثم تذوق دعابتها ، ومن هنا فليس من المدهش أن تلقى " المقامات " رواجاً محدوداً بين المماليك الذين كانت التركية لغتهم الأصلية ، ونظراً لأنه لم يكن بوسع الرسوم الإيحاء بالطابع الأساسى للقصص التى تصورها أو الاستقلال بذاتها كتعليقات تصويرية فقد توقف إنتاج نسخ مصورة من المقامات للبلاط المملوكى بعد الثلاثينات من القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى . لمزيد من التفاصيل أنظر :

Duncan Haldane : Mam Luk painting, p., 100
Esin Atil ; Renaissance of islam (art of the Mamluk), p., 258

(٢) Markus Hattein and Peter Delcuis : Islam (art architecture) pl., 198, p., 198



ففـي تصـويره مـن مخطـوط كليلـه ودمنـه المحفـوظ بمكتبـة كمـبردج تحـت رقـم (Ms ٥٧٨)[١] والتـي تمثـل خطيـب يخطـب فـي جمـع مـن النـاس (لوحـة رقـم ٥٠) (شـكل رقـم ١٥) رسـم الفنـان شـكلاً مبسـطاً لأحـد المنـابر فهـو أقـرب إلى شـكل المقعـد ولكنـه متعـدد الـدرجات وفـي نفس الوقـت يفتقـد للكـثير مـن الأجـزاء الرئيسـية المكونـة للمنـبر المعتـاد كمـا يمكـن ملاحظـة أن هـذا المنـبر لم يهـتم الفنـان بزخرفتـه عكـس الكـثير مـن أشـكال المنـابر المشـار إليهـا فـي تصاوير المخطوطات السابقة والتى اشتملت على أشكال زخرفية متنوعة .

ونفس الأمـر اسـتمر كـذلك فـي بعـض تصـاوير المخطوطـات ، ففـي تصـويره مـن مخطـوط كليلـه ودمنـه المحفـوظ بمدينـة ميـونخ تحـت رقـم (٦١٦ عربـي)[٢] والتـي تمثـل خطيـب مـع ثلاثـة أشخاص (لوحـة رقـم ٥١) (شـكل رقـم ١٦ ، ١٧) رسـم الفنـان شـكلاً لأحـد المنـابر تختلـف أيضـاً عـن التكـوين العـام للمنـبر فهـو عبـارة عـن مقعـد مكـون مـن ثلاثـة درجـات وبسـطه يقـف عليهـا الخطب وقد زخرفت إحدى جوانبه بأشكال نباتية .

ويمكـن القـول أن رسـم هـذه المنـابر بهـذا الشـكل البسـيط فـي تصـاوير المخطوطـات كـان يتوافـق مـع المنـابر الأولى وخاصـة القريبـة مـن العهـد النبـوى حيـث لم يرسـم ريشـتى المنـبر ولا الجوسـق المعـروف وزمـر بهـذا الرسـم إلى أشـكال المنـابر والسـبب الآخـر والأكـثر ترجيحـاً أن موضـوع الصـورة الموجـود بهـذا المخطـوط وأيضـاً المخطـوط السـابق ربمـا يمثـل إحـدى الخطـب أو الحـوادث التـى تمـت فـي عهـود قريبـة مـن عهـد النبـى ﷺ أو عهـد الخلفـاء الراشـدين ، فقـام الفنـان برسـم المنـبر بهـذا الشـكل حتـى تتسـم تصـاويره بالواقعيـة أو تتمشـى مـع أشـكال المنـابر فـي ذلـك الوقـت ، وذلـك إذا وضـعنا فـي الاعتبـار تـأريخ هـذين المخطـوطين والـذى بلغـت فيـه أشـكال المنـابر وتصـميماتها درجـة كـبيرة مـن الإتقـان والدقـة فـي صـناعتها وأيضـاً رسـومها داخـل تصـاوير المخطوطـات ، وممـا يـدعم هـذا الـرأى أن مثـل هـذه المنـابر رسمـت وكـأن موضـوع التصـويره يـتم فـي أمـاكن خارجيـة لا تـرتبط بالمسـجد فلـم يحـاول المصـور أن يرسـم أى نـوع مـن المبـانى أو الإشـارة إليهـا وكـأن مثـل هـذه العناصـر لا تـرتبط بالأمـاكن الدينيـة علـى وجـه الخصـوص ومـن هنـا يبـدو أن موضـوع التصـويره ربمـا يكـون لـه أثـره البـالغ فى محاولة الفنان رسم هذه المنابر بهذا الشكل .

---

(١) تنسب هذه النسخة إلى مصر ومؤرخة بسنة (٧٩١ هـ. ١٣٨٨ م) وتحتوى على مائه وعشرون تصويره . أنظر :
Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 1 , p., 45 – 46

(٢) ينسب هذا المخطوط إلى مصر وسوريا ومؤرخ بالربع الأول من القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى كما أن ناسخه غير معروف ، ويشتمل على ثلاثة وسبعون تصويره تتسم بنوعاً من البساطة فى رسومها . أنظر :
Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 44 , p., 81

المحــراب

العلاقـة بـين المحـراب والمنبر علاقـة وثيقـة مترابطـة وقـد ذكـر الزركشـي فـي إعـلام السـاجد بأحكـام المسـاجد اسـتحباب أن يكـون المنـبر علـى يسـار المحـراب تلقـاء يمـين المصـلى إذا استقبل القبلة[1] .

والمحـراب هـو الحنيـة أو التجويـف فـي جـدار القبلـة ويـرجح أن أول اسـتعمال للمحاريـب المجوفـة كـان علـى عهـد عمـر بـن عبـد العزيـز عنـد تجديـد المسـجد النبـوى والتـى تمـت سنة ٩١ هـ أيام ولايته على المدينة المنورة .

والمحاريـب نوعـان : مسطحه أو مجوفـة ومـن أمثلـة المحاريـب المسطحه محـراب قبـة الصـخرة المسـطح فـي المغـارة تحـت الصـخرة ، أمـا المحاريـب المجوفـة فمنهـا مـا هـو ذو تجويـف نصـف دائـرى ومـن أقـدم أمثلتـه فـي مصـر محـراب جـامع ابـن طولـون ومنهـا مـا هـو تجويـف قـائم الزوايـا ، ومنهـا محاريـب مجوفـة كـثيرة الأضلاع ويلاحـظ أنـه قـد تعـددت المحاريـب فـي جـدار القبلـة فـي بعـض المسـاجد ويُرجـع الـبعض سـبب ذلـك أن يكـون تأكيـداً لاتجـاه القبلـة أو أن كـل محـراب ربمـا كـان مخصصـاً لمـذهب مـن المـذاهب الأربعـة المعروفـة أو ربمـا كـان ذلـك نوعاً من أنواع الزخرفة (الزينة) .

ويعتـبر المحـراب محطـة رئيسـية فـي طريـق الحضـارة المعماريـة بشـكل عـام والفـن الإسـلامى بشـكل خـاص وقـد كـان الاهتمـام واضـحاً بهـذا العنصـر المعمـارى فـى العمـائر الدينيـة التـى أنشـأت فـى العصـرين الأيـوبى والمملـوكى ويعـد الإيـوان الرئيسـى " إيـوان القبلـة " هـو المكـان المحـدد للمحـراب ولـذلك اهـتم المعمـار بـه كـثيراً وزخرفـة بشـتى أنـواع الزخـارف فمـن المعـروف أن محـراب مدرسـة الصـالح نجـم الـدين أيـوب بشـارع المعـز لـدين الله كـان أوسـع محـراب معـروف فـي ذلـك الوقـت[2] وهنـاك الكـثير مـن المحاريـب التـى أنشـأت فـى عمـائر المماليـك تعـد نمـاذج رائعـة لاهتمـام المعمـار بهـا وأبرزهـا المحـراب الملحـق بـرواق القبلـة بمسـجد الناصـر محمـد بـن قـلاوون بالقلعـة (لوحـة رقـم ٥٢) والـذى اسـتطاع المعمـار أن يـبرزه بشـكل يـوحى بمـدى أهميتـه مـن حيـث الحجـم وعمـق المحـراب والاهتمـام البـالغ بزخرفتـه

---

(١) يحيى وزيرى : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، ص ٢٧

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ١٤٠

فظهرت فيه عناصر زخرفية متنوعة أبرزها أشكال المحاريب الصغيرة التى تزخرفه من أسفله ومن أسفل طاقيته ، وأيضاً طاقيته العميقة التى زخرفت بأشكال هندسية تنتهى بطاقية مشعة بالإضافة إلى زخرفة عقد المحراب بزخارف مكونة من صنجات معشقة تنم عن مهارة فائقة فى تنفيذ هذه الزخرفة .

وبالرغم من ذلك فإن المحراب يعتبر أحد العناصر المعمارية التى قل ظهورها فى تصاوير المخطوطات بعكس الكثير من العناصر الأخرى ، وربما يرجع ذلك إلى أن المكان الذى يقع فيه المحراب من الأماكن الرئيسية داخل المسجد وهو رواق القبلة وهذه الكتلة المعمارية نفسها لم يعبر عنها المصور بشكل واضح فى تصاويره فهى من الكتل المعمارية الداخلية فى حين كان المصور يعبر عن الأجزاء الداخلية برموز بسيط بالنسبة للمنشآت المدنية كالمنازل والقصور وغيرها ، أما المنشآت الدينية فكان يعبر عن الأجزاء الداخلية منها بأحد العناصر المعمارية البارزة لعل أهمها أشكال الباثكات أو العقود فى حين يعتبر المحراب جزءاً معمارياً صغيراً لم يكن السبيل لدى الفنان للتعبير عن أجزاء داخلية فى المنشأة الدينية .

ولذلك قل وجوده فى تصاوير المخطوطات وخاصة المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى ولعل ذلك من الأمور التى تسترعى الانتباه لأن هذا العنصر ظهر فى إحدى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى وهى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى)[1] والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) فقد نجح الفنان فى رسم المحراب بشكل واضح وذلك لأن موضوع التصويره نفسه يمثل إيوان القبلة بكل ما يشتمل عليه من عناصر معمارية مختلفة ويلاحظ أن المحراب هنا يبدو مرسوماً على يسار المنبر وهو الوضع الطبيعى له واهتم الفنان برسمه بحجم كبير مما يدل على إدراكه التام لأهميته فهو يمثل القبلة بالنسبة للمسلمين ، ولذلك نجده قد قام برسمه بشكل بارز مما جعله يخفى بعض الأجزاء المعمارية التى ظهرت داخل التصويره ومنها العقد الثالث من الباثكه

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٦ ، ص ٤٢٢ وأيضاً :
David T.R. : Islamic art, 166, p., 168

بالإضافة إلى إهمال الفنان رسم الجوسق الذى يعلو جلسة الخطب وهو من الأجزاء الرئيسية لتكون المنبر وذلك من أجل إبراز شكل المحراب ، والمحراب هنا عبارة عن حنيه ذات عقد مدبب الشكل يرتكز على عمودين مدمجين بالجدار يظهر الأيسر منها بشكل واضح فهو مدمج مع الجدار ويعد مثالاً للأعمدة المدمجة بالجدران كما سبق القول كما تبدو معالم العمود المدمج واضحة كالقاعدة والبدن والتاج وقام المصور بزخرفة عقد المحراب بزخارف نباتية دقيقة .

الفصل الثانى

رسوم العمائر المدنية والعسكرية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى

لاشك أن المصور الذى نجح فى التعبير عن رسوم الكثير من العناصر المعمارية الملحقة بالمنشآت الدينية فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى نجح أيضاً فى رسم العديد من العناصر المعمارية الملحقة بالمنشآت المدنية والعسكرية .

لكن يمكن القول أن هناك بعض العناصر المعمارية المشتركة التى ظهرت فى صور المخطوطات سواء ما كان منها ما يعبر عن منشآت دينية أو مدنية كالواجهات وكتلة المدخل والقباب والعقود والأعمدة فى حين نجد أن هناك بعض العناصر المعمارية الملحقة بالمنشآت الدينية ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية ولم تظهر فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية مثل أشكال بعض العقود وأشكال المنبر والمحراب والعكس صحيح فبعض العناصر المعمارية ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية لم تظهر فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية وأبرزها أشكال الشرافات والعقد الثلاثى ، لكن الأمر يختلف بعض الشئ بالنسبة للمنشآت العسكرية حيث تتميز الأخيرة بأن عناصرها المعمارية تختلف فى كثيراً من أشكالها عن العناصر الملحقة بالمنشآت الدينية والمدنية ، ولاشك أن ذلك يرجع إلى التخطيط المختلف بين المنشآت الدينية والمدنية والعسكرية بالإضافة إلى اختلاف الوظيفة التى من أجلها تم بناء المنشأة .

وسوف تستعرض الدراسة فى هذا الفصل أبرز العناصر المعمارية التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وعسكرية سواء كانت عناصر مشتركة أو مختلفة كما سبق دراسته من عناصر ملحقة بمنشآت دينية .

فمن حيث التخطيط يمكن القول أنه كان للحالة الاجتماعية ورخاء حياة المماليك الخاصة أثرها في بناء قصورهم ومنازلهم ومنشآتهم العسكرية ، وما المنزل المملوكي إلا صدى للحياة المدنية في عصر امتاز بنهضة معمارية وفنية ولذلك فإن تخطيط المنشآت المدنية كالقصور والمنازل والمنشآت العسكرية كالقلاع يختلف اختلافاً كبيراً عن تخطيط المنشآت الدينية كالمساجد والمدارس والخانقاوات .

ولذلك فلابد من التعرض للأسباب والعوامل التي أثرت على تصميم المنزل سواء في العصر الأيوبي أو المملوكي ، حيث توجد عوامل مناخية واجتماعية ودينية .

أما من حيث العامل الأول فإنه نظراً لقلة سقوط الأمطار في مصر فقد استغنى المعمار عن جعل سقوف المنازل الخارجية مائلة وبدت أفقية مستوية على عكس المنازل في سوريا فإن غالبيتها كانت ذات سقوف جمالونية الشكل نظراً لكثرة سقوط الأمطار هناك ، كما أن شدة الحرارة كان لها دورها أيضاً فجاء تصميم " المقعد "[1] نتيجة لذلك كما ظهر " الملقف "[2] ، إلى جانب ذلك عمد المهندس المعماري إلى زيادة سمك الحوائط الخارجية مساعدة في عدم تسرب الحرارة والبرودة إلى الداخل وأما من حيث العامل الثاني فقد كان لغيرة المسلمين على نساءهم إذ كان الحجاب من أهم العوامل التي أثرت في تصميم الواجهات فبدت بسيطة ليس بها نوافذ قريبة من أعين المارة أو حتى لراكبي الإبل في الطرقات فجعلت عالية بقدر المستطاع ، بالإضافة إلى ذلك عمد المهندس المعماري إلى عمل انكسار في مداخل الدار " المدخل المنكسر " فينحني الداخل غرباً نحو دهليز ومنه ينحرف إلى فناء الدار الداخلي الذي يتوسطه .

ومن حيث العامل الثالث وهو العامل الديني فقد تضافر العاملان السابقان على إيجاد دار سكانها محجوبون عن أنظار المارة خارجة فيكون رب الدار آمناً على حريمه ، يضاف إلى

---

(١) المقعد : هو عبارة عن مكان مسقوف بالجهة البحرية يقعد فيه رب الدار ليتقى به أشعة الشمس المحرقة والاستزادة من الظل وتلطيف درجة الحرارة

(٢) الملقف : وهو الطريقة الأولى لتكييف هواء الغرف الداخلية فيدخل الهواء من فتحات للتهوية ويستقبل نسيم الهواء العليل من الجهة البحرية بعد غروب الشمس بعدة ساعات أثناء فصل الصيف ، ويرجع ظهور المقعد والملقف المواجهين للجهة البحرية في تصميم المنزل المصرى القديم منذ ثلاثين قرن مضت وذلك لوجود رسوم بالفريسكو على الجدران بمدينة طيبة . أنظر : كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ١٦٥ . ١٦٦

ذلك قيام المعمار بتقسيم الدار إلى قسمين رئيسين أحدهما بالطابق الأرضى خاص بالرجال ويعرف " بالسلاملك " وقد أعد للاستقبال وإقامة الحفلات والآخر بالطابق العلوى وهو خاص بالحريم ويعرف " بالحرملك " بحيث يكفل عزلتهم وحجابهم ومن أبرز أمثلة الدور والقصور فى العصر المملوكى بقايا قصر الناصر محمد بن قلاوون[1] وقصر الأمير بشتاك[2] وقصر الأمير يشبك " قوصون "[3] وقصر الأمير طاز[4] .

وبالنظر إلى المنشآت العسكرية نجد أن هناك عوامل أخرى أثرت فى تصميمها أبرزها المكان نفسه حيث أنه من المعروف أن إنشاء مثل هذه العمائر كان من أجل الدفاع وصد العدوان ولذلك فإن تخطيطها يختلف كما يعتبر تخطيطها فى أغلبها من النوع البسيط وليس المعقد حيث يعتمد تخطيطها على بناء الأسوار وارتفاع المبنى واشتماله على بعض العناصر التى تحقق أهداف الحماية والدفاع وأبرزها الأبراج والمزاغل وبعض الشرافات .

ويمكن القول أن المصور استطاع أن يرسم معظم العناصر المعمارية التى وجدت بالفعل فى منازل العصر المملوكى على وجه الخصوص[5] .

ففى تصويره من مخطوط الشاهنامة[6] المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتى تمثل زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه (لوحة رقم ٥٣)

---

(١) يطلق على هذا القصر اسم قصر الأبلق وقد أنشأه السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون داخل قلعة صلاح الدين " قلعة الجبل " فى سنة (٧١٤ هـ . ١٣١٤ م) . أنظر :

وزارة الثقافة . المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة الإسكندرية ، الإصدار الأول ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٦٩

(٢) يقع هذا القصر بالجمالية حارة درب قرمز المتفرع من شارع المعز وقد أنشأه الأمير سيف الدين بشتاك الناصرى سنة (٧٣٥ . ٧٤٠ هـ / ١٣٣٤ . ١٣٣٩ م) . أنظر :

وزارة الثقافة . المجلس الأعلى للآثار : المرجع نفسه ، ص ٨١

(٣) يقع هذا القصر بشارع مناح الوقف من شارع السلطان حسن وأنشأه الأمير سيف الدين قوصون الساقى الناصر سنة (٧٣٨ هـ . ١٣٣٧) وآلت ملكيته إلى الأمير يشبك (٨٧٢ . ٩٠٠ هـ / ١٤٦٨ . ١٤٩٦ م) المرجع نفسه ، ص ٨١

(٤) يقع هذا القصر بشارع السيوفية وقد أنشأه الأمير سيف الدين طاز قطغاج فى سنة (٧٥٣ هـ . ١٣٥٢ م) المرجع نفسه ، ص ٩١

(٥) بالرغم من شهرة العصر الأيوبى بالحروب الكثيرة التى خاضها سلاطين بنى أيوب ضد الصليبيين إلا أن المخطوطات التى تصور مثل هذه الحروب أو الجانب الحربى للعصر الأيوبى بشكل عام فهى قليلة بشكل واضح إذا ما قورنت بالحروب الكثيرة التى شهدها هذا العصر .

(٦) الشاهنامة : أو كتاب الملوك هى ملحمة عن تاريخ إيران ألفها أبو القاسم الفردوس وانتهى من نظم ملحمته حوالى عام ١٠٠٠ م وأهداها للسلطان محمود الغزنوى ويعتبر هذا الكتاب من أشهر ملاحم الأدب الفارسى وكثر نسخه على امتداد مراحل التاريخ الإسلامى ، وقد قام شريف بترجمة هذا المؤلف الضخم إلى اللغة التركية فى ظل رعاية بلاط السلطان قنصوه الغورى =

نجح المصور في رسم إحدى هذه المنازل والتي يتضح من خلالها أن المصور اتبع في رسمه نظام تخطيط المنزل خلال عصوره المعاصرة فالواضح من خلال التصويره أن المنزل يتكون من طابقين الطابق الأرضي للرجال والطابق الثاني للنساء ولذلك نجد المصور قد رسم مجموعة من الفتيات يقفن في شرفة تقع بالطابق العلوي كما يبدو من خلال الجزء الأيسر من التصويره أن الأسقف أفقية مستوية .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التصويره قد اشتملت على الكثير من العناصر المعمارية الهامة والمتنوعة التي وجدت بالمنشآت المدنية وخاصة في أجزاءها الخارجية .

وكما سبق القول فإن المنشآت العسكرية كانت لا تشتمل على الكثير من العناصر التي وجدت في مثيلاتها المدنية والدينية ولذلك فإن المصور لم يهتم كثيراً بإظهار تخطيط هذه المنشآت في تصاويره ، وبالفعل فإنه عندما كان يعبر في إحدى تصاويره عن منشآت عسكرية نراه يظهر جانباً بسيطاً جداً من شكل المنشأة على اعتبار أن تخطيط القلاع لم يكن بالشكل المعقد ، ومن أمثلة ذلك تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراي باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتي تمثل مجموعة رجال مسلحون[1] (لوحة رقم ٥٤) وفيها رسم المصور مجموعة من العسكريين يقفون أمام برج إحدى القلاع العسكرية وأسفل هذا البرج باب صغير ربما يكون إحدى المداخل السرية

= أخر السلاطين المماليك ، وقد نسخ المخطوط بخط حسين بن حسن بن محمد الحسيني الحنفي وعكف على رسمه وتصويره فنانون أتبعوا نفس الأسلوب الفني الذي ساد في أواخر القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي الذي ارتبط ببلاط التراكمة في بغداد وشيراز مع الاستعانة بالعناصر الفنية المملوكية أيضاً ، وتبدأ النسخة التركية التي تناولت الدارسة بعض تصاويرها التي ترجمها شريف شعراً بالثناء على السلطان قنصوه الغوري وتصف اهتمامه بالكتب العلمية والأدبية وجاء في مقدمة المترجم أيضاً أن السلطان الذي كان يتقن اللغة الفارسية كان يحتفظ بعدة نسخ من الشاهنامة في مكتبته ، وإنما رغب في ترجمة النص إلى التركية حتى يتمكن آخرون من قراءته وفهمه ، كما جاء أيضاً أن السلطان قد أصر على أن يتولى شريف ترجمة الكتاب وإيداع عمل أدبي يخلد ذكر المترجم ، وينتهي المجلد الذي يتألف من ٦١٦ ورقه بحاشية جاء فيها أن هذا المجلد قد استكمل في قبة الحسيني في أول ليالي شعبان عام ٩١٣ هـ الموافق ٦ ديسمبر عام ١٥٠٧ م أما النص الكامل للشاهنامة فينتهي عند الورقة رقم ١١٥٢ من المجلد الثاني وترد بعد ذلك دراسة لأهم السلاطين ابتداء من محمود الغزنوي وبعد هذا نجد وصفاً لبلاط قنصوه الغوري وللقصور والمدارس والنافورات التي أمر السلطان ببنائها ، ويختم الكتاب بعبارة تقول أن هذا العمل قد بدأ فيه أثناء السنة الأولى من عهد السلطان قنصوه الغوري وانتهى بعد ذلك بعشر سنوات يوم الاثنين ٢ ذو الحجة عام ٩١٦ هـ الموافق ٢ مارس ١٥١١ م بمسجد المؤيد الذي بناه السلطان شيخ . أنظر :
Esin Atil : Renaissance of Islamic art of the Mamluk, p., 264

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 14, p., 57

بإحدى القلاع وقد اكتفى الفنان هنا برسم هذا الشكل المعمارى للإشارة إلى المنشأة ، وهو يعلم تماماً أن قصده سيصل إلى عقل القارئ للمتن أو الناظر للتصويره نظراً لأنه أضاف إلى هذا الرسم أشكال لجنود مسلحين مما يوحى بموضوع التصويره بالإضافة إلى أنه لابد وأن يكون متن المخطوط به إشارة إلى أن هذه المنشأة تمثل إحدى المبانى العسكرية .

ومن حيث مادة البناء فمن خلال تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصرين الأيوبى والمملوكى على وجه الخصوص والتى تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية أمكن التعرف على مواد البناء التى استخدمت فى تشييد مثل هذه النوعية من المنشآت ، ففى تصويره من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتى تمثل زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه (لوحة رقم ٥٣) استطاع المصور أن يبرز بعض مواد البناء فى هذا المبنى وأبرزها الأحجار التى استخدمت فى تشييد الطابق الأرضى وتبدو الأحجار هنا مبنية بشكل دقيق ومنظم للغاية كما استخدم الطوب فى بناء الشرفة التى تعلو الطابق الأرضى ويتضح الفارق بين شكل الأحجار وبين أشكال الطوب وكلا النوعين من مواد البناء التى استخدمت فى إنشاء المبان المدنية خلال العصر المملوكى حيث أنه من المعروف أنه روعى فى بناء الأدوار السفلية بالحجر المستورد من تلال المقطم المجاورة وقد بنيت فى مداميك منتظمة ذو لحامات رفيعة كما لوحظ فى بعض الأمثلة بناء الأدوار العلوية من الطوب تتخلله بعض عروق من الخشب وكانت تبرز عادة عن واجهة الطابق السفلى وترى محمولة على كوابيل حجرية مكونة من عناصر معمارية جميله لزخرفة العمائر المدنية الإسلامية .

وفى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة) والتى تمثل أبا زيد فى مقابلة الراوى فى نصيبين[1] (لوحة رقم ١٨) عبر المصور عن مادة بناء المبنى وهى الأحجار وذلك برسم كتفين متقابلين بينهما مساحة فارغة تمثل ممر أو دهليز يؤدى إلى داخل المبنى أو إلى بعض ملاحقه وقد بنى من الحجر بشكل مداميك منتظمة تظهر اليمنى منها بشكل واضح ، كما عبر المصور عن

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 26, p., 69

استخدام مادة الحجر بشكل أكثر دقة فى تصويره أخرى من نفس المخطوط[1] (لوحة رقم ١٧) تمثل أبا زيد فى متجر محترف الحجامة وفيها رسم المصور محترف الحجامة يقوم بعملية لأحد الأشخاص ويجلس كلاً منهما على مصطبة صغيرة من الحجر وخلفهما بناء صغير وهو الجزء السفلى من إحدى الجدران وقد وضعت الأحجار بشكل دقيق وذات لحامات صغيرة مما يؤكد أن مادة الأحجار كانت أهم وأبرز مواد البناء التى استخدمت فى تشييد العمائر التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصر المملوكى بالإضافة إلى الأحجار استخدم أيضاً المصور الطوب الآجر فى تصاويره للتعبير عن استخدامه فى بناء بعض المنشآت المدنية ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣)[2] والتى تمثل أبا زيد فى مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان شكلاً لإحدى المبانى وقد بنى من الآجر ويظهر ذلك فى بناء القاعة التى يجلس فيها أبا زيد مع الحارث وبوضوح فى أسفل التصويره حيث بنيت المداميك السفلية بشكل عرضى فى حين نجد أن المدماك الأعلى بنى بشكل رأسى .

وكان لمادة الأحجار دوراً رئيسياً فى بناء المنشآت العسكرية خلال العصرين الأيوبى والمملوكى سواء كان فى مصر أو فى سوريا فالمعروف أن قلعة الجبل[3] التى بناها السلطان صلاح الدين الأيوبى بنيت من الأحجار المقتطعة من جبل المقطم المجاور وبعض الأحجار المستجلبة من بعض أهرامات الجيزة الصغيرة كما استخدمت أيضاً فى بناء قلعة فرعون[4] التى بناها أيضاً السلطان صلاح الدين بجزيرة سيناء وهى أحجار عبارة عن صخور نارية جرانيتية وبعضها ناتج عمليات تسوية الصخور التى تمثل الأساس لحوائط

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 27, p., 70

(٢) ينسب هذا المخطوط إلى سوريا ومؤرخ بسنة (٧٢٣ هـ .١٢٢٣ م) والناسخ غير معروف ويشتمل على ٢٢٧ تصويره أنظر :
Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 64

(٣) بنيت قلعة الجبل على أحد الهضاب العالية التى تقع على امتداد الجهة الشرقية من القاهرة ويفصل بينها وبين جبل المقطم طريق صلاح سالم وتعتبر قلعة الجبل أحد الأمثلة الفريدة فى تخطيطها المعقد عكس الكثير من المنشآت العسكرية التى تتميز ببساطة التخطيط ، وقد تم بناء الجزء الأكبر من القلعة فى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبى حتى سنة (٥٧٩ هـ .١١٨٣ م) إلى أن تولى الملك الكامل فأكمل بناء القلعة سنة (٦١٤ هـ / ١٢٠٧ .١٢٠٨ م) أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ٩٠

(٤) بنيت قلعة فرعون على بعد ستين كيلو متراً من مدينة نويبع جنوب طابا بحوالى ثمانية كيلو مترات لتكون نقطة حصينة لحماية الطرق البرية والبحرية بين مصر والشام والحجاز وقاعدة بحرية متقدمة لتأمين خليج العقبة والبحر الأحمر من أى غزوة بحرية صليبية ، وكان لموقع القلعة المحاطة بالمياه من كل جانب وبعدها عن الشاطئ بمسافة ٢٥٠ متر وبقربها من مصادر =

نارية جرانيتية وبعضها ناتج عمليات تسوية الصخور التي تمثل الأساس لحوائط القلعة بينما استخدمت الأحجار الصغيرة في بناء العقود والأعتاب وكذلك الحال في بناء قلعة دمشق[١] وفي العصر المملوكي سار بناء مثل هذه المنشآت بالأحجار ومن أبرز المنشآت العسكرية لهذا العصر قلعة السلطان قايتباي بالإسكندرية[٢] .

لكن المصور وكما سبق القول قلما نجده يظهر مواد البناء هذه في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وخاصة التي تشتمل على منشآت عسكرية لأسباب سبق ذكرها من أن تخطيط المنشآت العسكرية يقل فيه العناصر المعمارية وخاصة بالنسبة لواجهات المنشآت التي هي الأكثر ظهور في تصاوير المخطوطات ففي بعض هذه التصاوير رسم المصور جدران مثل هذه المنشآت ملساء ولم تظهر مواد البناء بشكل واضح واهتم الفنان بإبراز العناصر الأساسية مثل الأبراج أو الأبواب (لوحة رقم ٥٥)[٣] .

= المياه الصالحة للشرب وغيرها من العناصر الأخرى أثر كبير في أهميتها الاستراتيجية ، وقد بدأ صلاح الدين الأيوبي في بناء هذه القلعة بعد انتصاره على الصليبيين وطردهم من جزيرة أيله عام (٥٦٦ هـ . ١١٧٠ م) وقد استمرت القلعة طوال العصر الأيوبي والعصر المملوكي وأيضاً العصر العثماني تمثل دوراً هاماً في الصراع الإسلامي الصليبي وتخطيطها في الواقع عبارة عن تحصينات شمالية وجنوبية كل منها عبارة عن قلعة مستقلة تستطيع أن تستقل بمفردها إذا حوصرت إحداها . أنظر :

وزارة الثقافة . هيئة الآثار المصرية : آثار سيناء (قلعة فرعون) مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، الكتاب غير مرقم .

(١) شيدت قلعة دمشق في الزاوية الشمالية الغربية من المدينة القديمة داخل السور ويحيطها خندق عرضه حوالي ٢٠ متر ولها ثلاث أبواب أشهرها باب الحديد ثم باب المدينة ثم باب السر والقلعة الحالية من العهد الأيوبي وفيه قام الملك العادل بهدم القلعة السلجوقية سنة ٥٩٩ هـ وأقام موضعها قلعة أكثر تطوراً واستمر البناء حتى وفاته . انظر :

قتيبه الشهابي : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية ، دمشق ١٩٩٦ م ، ص ٢٨٥ . ٢٨٦

(٢) تقع قلعة قايتباي في نهاية جزيرة فاروس بأقصى غرب الإسكندرية ، ويرجع سبب اهتمام السلطان قايتباي بمدينة الإسكندرية وتحصينها هي وغيرها من الثغور المصرية والشامية إلى اضطراب العلاقات السياسية بين مصر والدولة العثمانية ، وعندما تولى السلطان قايتباي حكم مصر سنة ٨٧٢ هـ حاول جاهداً أن يحصن هذه الثغور فقد أورد المؤرخ ابن إياس إشارة هامة عن هذه القلعة فذكر في حوادث شهر ربيع الأول سنة ٨٨٢ هـ أن السلطان قايتباي سافر إلى الإسكندرية بصحبة بعض الأمراء وتوجه السلطان نحو المنار القديم الذي بالثغر ورسم أن يبنى على أساسه برج عظيم ، وقد بني بين سنتي (٨٨٢ . ٨٨٤ هـ / ١٤٧٨ . ١٤٧٩ م) وتتكون القلعة من مساحة شبه مربعة يحيط بها البحر من ثلاثة جهات . أنظر :

حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٧٠٢ . ٧٠٦

(٣) لمزيد من التفاصيل عن تخطيط بعض أبراج وأبواب القلعة . أنظر :

Creswell, K. A. C. : The Muslim architecture of Egypt (Ayyubids and early Bahrite Mamluks, A.D. 1171 – 1326) oxford university press 1959, from fig., 16 to 28

أما بالنسبة للواجهات فتعتبر واجهات المنشآت المدنية إحدى أبرز رسوم العمائر التى أمدتنا بها صور المخطوطات وخاصة تلك التى تنسب إلى العصر المملوكى فقد استطاع المصور أن يعبر عن مثل هذه الواجهات أصدق تعبير فحاول قدر استطاعته أن يرسم غالبية العناصر المعمارية التى ترتبط بالواجهة على الوضع فى الاعتبار اختلاف الكثير من العناصر المعمارية بواجهات المنشآت الدينية عن مثيلاتها بواجهات المنشآت المدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات .

ففى تصويره من مخطوط الشاهنامة المشار إليه سابقاً والتى تمثل زال يتسلق حائط (لوحة رقم ٥٣) اهتم المصور اهتماماً بالغاً بالواجهة وما تشتمل عليها من عناصر معمارية مختلفة سواء كانت بالطابق الأرضى أو بالطابق العلوى وأبرز هذه العناصر .

المدخل فقد رسمه بشكل بسيط عبارة عن فتحة معقودة بنيت جوانبه بالأحجار ذات النوع الأبلق مدماك أبيض والأخر أسود ويتوسط كتلة المدخل باب يبدو أنه من الخشب المصفح بالنحاس وله مقبضان على شكل دائرة من المعدن وقد ظهر فى هذه التصويره أيضاً الاختلاف بين أشكال النوافذ فى المبانى الدينية وبين النوافذ فى مثل هذه المبانى فالملاحظ هنا أن الطابق الأرضى لا يشتمل على نوافذ وبذلك سار المصور مع تخطيط المنازل التى كانت لا تشتمل على نوافذ بالطابق الأرضى لحجب المارة عمن بالمنزل كما سبق القول وأن وجدت نوافذ بالطابق الأرضى فتكون فى الجزء العلوى من الجدار والنوافذ التى رسمت فى هذه التصويره بالطابق العلوى عبارة عن فتحات مستطيله الشكل متوجه بعتب مستقيم ولا يتوجها أى شكل من أشكال العقود المتنوعة التى سبقت الإشارة إليها والتى شاهدناها فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية وأن تشابهت معها فى احتوائها على مصبعات سواء كانت معدنية أو خشبية .

كما استطاع المصور إبراز بعض العناصر المعمارية الأخرى منها أيضاً أشكال العقود وأبرزها العقد المنكسر (شكل رقم ٧) ويبدوا واضحاً وهو يتوج فتحة باب فى نهاية السلم الداخلى الذى يؤدى إلى سطح المنزل بالإضافة إلى بعض أشكال الأعمدة حيث يوجد إحداها وهو من النوع المدمج بالجدران ويظهر فى الركن الأيسر من التصويره وهو من النوع ذى البدن الإسطوانى وقاعدته مربعه وذات تاج أقرب إلى أشكال التيجان الكورنثية وعلى

عكس المنشآت الدينية والمدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات والتى ظهرت واجهاتها بشكل يكاد يكون متكامل العناصر المختلفة ، كانت المنشآت العسكرية والتى حاول الفنان قدر استطاعته أن يرسم لنا بعض عناصرها وتفاصيلها المعمارية ولكن ربما لأن متن المخطوط أو أسلوب عرض موضوع التصويره كان لا يتيح له هذه الخاصية فقام بالتعبير عن واجهات المنشآت العسكرية بشكل بسيط وغير متوافر فيها جميع العناصر المعمارية التى تشتمل عليها الواجهات وربما يكون السبب فى ذلك طبيعة المبنى نفسه حيث أن المنشآت الدينية والمدنية كانت تتميز فى واقعها باشتمالها على عناصر معمارية متعددة كالمدخل والأبواب والنوافذ والقباب وغيرها على عكس المنشآت العسكرية ففى تصويره من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل والمحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن والمؤرخ بسنة (٧١٥ هـ ـ ١٣١٥ م) تحت رقم (٤٢ ـ ١٠ ب) والتى تمثل ساعة الطبالين[١] (لوحة رقم ٥٦) والتى رسم فيها المصور إحدى المبانى العسكرية يؤكد ذلك الأشخاص الذين رسمهم الفنان داخل التصويره حيث أن ملابسهم وأحذيتهم لا تنم على أنهم أشخاص مدنيين بل هم جنود عسكريين يعزفون الموسيقى العسكرية من خلال مجموعة من الآلات الموسيقية[٢] كما أن النافذة التى تتصدر وتتوسط المبنى توحى بذلك يضاف إلى ذلك أشكال الشرافات التى تتوج الواجهة فهى تشبه إلى حد كبير السواتر الحجرية التى تبنى فى المنشآت العسكرية كالقلاع والحصون وذلك لتساعد الجندى المحارب فى الاختفاء خلفها بعد أن يصوب أسلحته تجاه المعتد أو المغير على القلعة أو الحصن وبالنظر إلى التصويره يمكن ملاحظة قلة العناصر المعمارية التى تشتمل عليها الواجهة وهى ليست الحالة الوحيدة بل أن معظم تصاوير المخطوطات التى اشتملت على منشآت عسكرية تميزت بقلة عناصرها المعمارية لأسباب سبقت الإشارة إليها .

---

(١) Esin Atil : Renaissance of Islam (Art of the Mamluk) pl., 1, p., 256

(٢) يمثل الموضوع الخاص بالتصويره إحدى الحيل الميكانيكية فهو يصور مجموعة من الموسيقيين أسفل السقف المحصن لإحدى القلاع فعند تمام كل ساعة تتغير ألوان الأقراص العليا (أعلى حاجز القلعة) ويتحرك الشخص الظاهر عند المتراس مسافة فتحة واحدة بينما ينحنى النسر الظاهر داخل النافذة الوسطى إلى الأمام ليلقى كرة فى زهرية أسفله فى نفس النافذة فتحدث بذلك دقة واحدة يتبعها الموسيقيون بالعزف على آلاتهم ... ومن هذه الآلات طبول وصنوج وطبله مزدوجة تذكرنا بالآلات التى كانت تستخدم فى الطبلخانه أو الفرقة الموسيقية العسكرية زمن المماليك . أنظر :
Esin Atil : Renaissance of Islam (Art of the Mamluk) p., 256

وفـي حالـة اشـتمال بعـض هـذه التصاوير علـى عناصـر معماريـة فهـي بـلا شـك تختلـف بطبيعـة الحـال عـن العناصـر التـي اشـتملت عليهـا واجهـات المنشـآت الدينيـة أو المدنيـة ، فالواجهـات فـي المنشـآت العسـكرية والعناصـر المعماريـة التـي تـرتبط بهـا كانـت تـؤدى وظيفـة وغايـة مرتبطـة ارتباطـاً وثيقـاً بوظيفـة المنشـأة نفسـها وعلـى سـبيل المثـال نلاحـظ ذلـك فـي تصـويره مـن مخطـوط قـانون الـدنيا وعجائبهـا المحفـوظ بمكتبـة طوبقـا بسـراى باسـتانبول تحـت رقـم (ريفـان ١٦٣٨) والتـي تمثـل مجموعـة رجـال مسـلحون أمـام إحـدى القـلاع (لوحـة رقـم ٥٤) وفيهـا رسـم الفنـان برجـاً لإحـدى القـلاع العسـكرية ذات قطـاع مسـتطيل الشـكل ويعلـوه شـرفة تـبرز إلـى الخـارج مـن جوانبـه ويتـوج هـذه الشـرفة غرفـة مغطـاة بقبـة ذات شـكل مـدبب وبأسـفل هـذه الـبرج رسـم الفنـان مـدخل مسـتطيل الشـكل مـن النـوع البسـيط ذات عتـب مسـتقيم واكتفـى بـذلك ، وبـالرغم مـن قلـة هـذه العناصـر إلا أن الفنـان بـذلك نجـح فـي الوصـول إلـى مـا يقصـده فالنـاظر إلـى التصـويره يتأكـد مـن أن هـذا المبنـى يمثـل منشـأة عسـكرية وفـي نفـس الوقـت فـإن بسـاطة هـذه العناصـر لم تقلـل مـن أهميـة التصـويره لأن عنصـراً واحـداً مثـل هـذا الـبرج هـو أحـد أبـرز مميـزات المنشـآت العسـكرية التـي تنسـب إلـى العصـر الأيـوبى حيـث وجـدت هـذه الأبـراج فـي قلعـة الجبـل ومنهـا بـرج المقطـم وبـرج الصـفة وبـرج العلـوه وبـرج كـير كليـان وكلـها بالجهـة الجنوبيـة وتختلـف فـي تكوينهـا المعمـارى مـا بـين الشـكل الأسـطوانى والمسـتطيل والمربـع والنصـف دائـرة (لوحـة رقـم ٥٧) كمـا اشـتملت قلعـة فرعـون علـى مجموعـة مـن الأبـراج ذات دوريـن وأحيانـاً ذات ثلاثـة أدوار لزيـادة الكفـاءة الدفاعيـة[١] أو فـي العصـر المملـوكي والتـي اشـتملت أيضـاً القـلاع العسـكرية فيـه علـى ذلـك العنصـر الرئيسـي ففـي قلعـة السـلطان قايتبـاى بمدينـة الإسـكندرية بنـى المـدخل الرئيسـي وهـو الجنـوبى الغربـى علـى هيئـة بـرجين علـى شكل ثلاثة أرباع الدائرة كما أن للقلعة سوران يمثلان نطاقان دفاعيان " أول وثان " .

كمـا تشـتمل واجهـات المنشـآت العسـكرية علـى بعـض العناصـر الأخـرى البسـيطة إلا أننـا لا نقلـل مـن أهميتهـا بـالرغم مـن صـغر حجمهـا وهـى مزاغـل السـهام (لوحـة رقـم ٥٥) والتـي تتشـابه جميعهـا فـي أن لهـا فتحـات ضـيقة علـى هيئـة مدببـة وعمقهـا مـتر ويغطيهـا قبـو متقابـل ولعـل أهميتهـا هـذه تـوحى بأنهـا كانـت عنصـراً رئيسـي فـي تخطـيط المنشـآت العسـكرية وبـالرغم مـن

---

(١) وزارة الثقافة ـ هيئة الآثار المصرية : آثار سيناء " جزيرة فرعون " قلعة صلاح الدين ، الكتاب غير مرقم

هـذه الأهميــة إلا أن وجــود هــذا العنصــر فــى تصــاوير المخطوطــات نــادراً وذلــك لأسـباب متعـددة منهـا أن المصـور الـذى رسـم الشـرافات التـى تتـوج واجهـات المنشآت العسكرية فـى صـور المخطوطـات اكتفـى برسمهـا وأغفـل رسـم مزاغـل السـهام علـى اعتبـار أن المسافة بـين الشـرفة والأخـرى تمثـل فـى شـكلها إحـدى فتحـات السـهام وسـنرى فـى صـور المخطوطـات شـكلاً لهـذه الشـرافات بالفعـل ، بالإضـافة إلى قلـة رسـوم المنشـآت العسـكرية فـى تصـاوير المخطوطات بوجه عام .

وبالإضـافة إلى ذلـك فـإن أشـكال الأبـواب فـى المنشآت العسـكرية وجـدت أيضـاً فـى تصـاوير المخطوطـات والتـى اختلفـت فـى أشـكالها وأحجامهـا تبعـاً لأهميـة المنشـأة فقـد تعـددت الأبـواب فـى قلعـة الجبـل وأبرزهـا بـاب المـدرج (لوحـة رقـم ٥٨) بالجهـة الغربيـة وبـاب القرافـة بالجهـة الشـرقية وبـاب المطـار بالجهـة الجنوبيـة وهنـاك أبـواب صـغيرة تسـمى أبـواب السر كانـت مخصصة لدخول وخروج السلطان وكبار رجال الدولة دون أن ترصد حركاتهم[١] .

ويؤكـد أهميـة هـذه الأبـواب داخـل القـلاع العسـكرية مـا أمـدتنا بـه بعـض المصـادر بالحـديث عنهـا بالتفصـيل وخاصـة أبـواب قلعـة دمشـق وأبرزهـا بـاب الحديـد وهـو البـاب الشـمالى للقلعـة وبـاب السـر وهـو البـاب الغربـى وبـاب المدينـة وهـو البـاب الشرقى للقلعـة[٢] ومـع ذلـك فقلـة ظهـور هـذا العنصـر المعمـارى فـى صـور المخطوطـات تعـد إحـدى مميـزات تصـاوير المخطوطـات التـى تشـتمل علـى منشـآت عسـكرية باسـتثناء تصـويره مخطـوط قـانون الـدنيا وعجائبهـا المشـار إليهـا (لوحـة رقـم ٥٤) الـذى رسـم فيهـا الفنـان إحـدى أبـواب القلعـة بشـكل صـغير لا يتناسـب مـع أهميتـه كمـا لا يمكـن أن نطلـق عليـه إحـدى أبـواب السـر لأن شـكله وشـكل الـبرج لا يـوحى بذلك .

(١) حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٠٨

(٢) لمزيد من التفاصيل أنظر :

قتيبة الشهابى : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، ص ٢٨٩ - ٣٠٣

القبـــــــة

بالرغم من أن استخدام القبة في المنشآت المدنية كان على نطاق ضيق إذا ما قورن باستخدامها في المنشآت الدينية إلا أن الشئ الملفت للنظر في رسوم القباب أنها كانت أكثر ظهوراً في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية منه في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية والسبب في ذلك كما سبق القول أن المصور كان أكثر اهتماماً بالمنشآت المدنية من الداخل أكثر من اهتمامه برسم واجهات المباني وينطبق هذا القول أيضاً على رسوم المنشآت الدينية التي اهتم الفنان بتصويرها ورسمها من الداخل في حين لم تأخذ الواجهات قسطاً أكبر من الظهور ، ولما كانت القبة إحدى العناصر المعمارية التي كانت تتعلق بواجهات المباني وخاصة الدينية منها فقد قل ظهورها في حين كانت القبة في المنشآت المدنية تستخدم في تغطية بعض قاعات الاستقبال أو في تغطية الأفنية أو الدور قاعات وخاصة أننا شاهدناها في كثير من التصاوير تغطي الشخشيخه التي تعلو دور قاعة المبنى أو فناءه ولذلك فقد كثر ظهورها في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

أما الأمر الهام الذي يثير الانتباه أنه يمكن القول أن المعمار في العصر المملوكي استوحى زخارف القباب التي كانت تغطي الأضرحة الملحقة بالمدارس أو المساجد من زخارف القباب التي ظهرت في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

فالمعروف أن العصر المملوكي البحري أو الجركسي قد شهد تطوراً بالغاً في زخرفة القباب واستخدمت فيها شتى أنواع الزخارف مما جعلها بحق إحدى مميزات العصر المملوكي على وجه الخصوص ، وتعد أيضاً علامة بارزة في تاريخ العمارة الإسلامية بوجه عام .

وسوف تستعرض الدراسة هنا أشكال القباب التي ظهرت في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية بالإضافة إلى مقارنة زخارفها بزخارف القباب القائمة والملحقة بالمنشآت الدينية من أجل الوصول إلى نتيجة هامة تبرز أهمية وفضل المصور في مثل هذه الزخرفة التي استمدها منه المعمار المملوكي لزخرفة القباب القائمة بالفعل .

فقد كان القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع الهجري ـ الخامس عشر الميلادي هو العصر الذهبي لبناء القباب وزخرفتها وخاصة أيام المماليك

البرجيـة وهـم وأن لم يلقـوا بـالاً إلى إقامـة القبـاب علـى أضـرحة آل البيـت والأوليـاء وزخرفتهـا إلا أنهـم لم يضـنوا ببـذل الأمـوال الكـثيرة لإقامـة أضـرحتهم هـم وتجميلـها والعنايـة بزخرفتهـا حتى صارت مضرب الأمثال ومحط رحال المولعين بالآثار .

ولقـد اختيرت نبتـه الصبار بشكلها الكروى ذى الضلوع لتشكيل القبـاب فـى مبدأ الأمـر وخـلال الفـترة التـى كـان طـوب الآجـر فيهـا يستخدم فـى بنـاء القبـاب عهـد الفـاطميين كـان التضـليع علـى غـرار نبتـه الصبار هـو الأسلوب المتبـع فتتنـاوب فيـه الضـلوع المحدبـة والمقعـرة فـى إيقـاع زخرفـى يضـفى علـى القبـة قـدراً كـبيراً مـن التـوازن والاسـتقرار ومـن أمثلـة القبـاب الفاطميـة قبـة السيدة عاتكـة مـن الخـارج والمؤرخـة بسـنة (٥١٤ هـ / ١١٢٠ م) وقبـة السـيدة رقيـة (٥٢٧ هـ / ١١٣٣ م) وقبـة يحيـى الشـبيهى (٥٤٥ هـ - ١١٥٠ م) واسـتمر الحـال كـذلك خـلال العصـر المملـوكى ومـن أمثلـة القبـاب المضـلعة المملوكيـة قبـة أبـو اليوسـيفين[1] (لوحـة رقـم ٥٩) وقبـة تنكزبغا[2] .

وفـى النصـف الثـانى مـن القـرن الثـامن الهجـرى - الرابـع عشـر الميـلادى أخـذت الحجـارة تحـل محـل الطـوب فـى بنـاء القبـاب وزخرفتهـا وبقـى أسـلوب التضـليع كمـا هـو مـأخوذ بـه ونـرى ذلـك متمـثلاً فـى جميـع القبـاب الحجريـة المبكـرة وكانـت هـذه الضـلوع فـى انحناءاتهـا مـع انحنـاء القبـة تضـفى علـى القبـة لونـاً مـن ألـوان الضـخامة الجذابـة ويطلـق عليهـا زخـارف الضـلوع المنثنيـة والتـى تمثلـت فـى زخرفـة قبـة ضـريح اليوسـفى وفـى تصـاوير المخطوطـات اشـتملت بعض هـذه التصـاوير علـى نفس النوعيـة مـن الزخرفـة ففـى تصـويره مـن مخطـوط كشـف الأسـرار المحفـوظ بالمكتبـة السـليمانية باسـتانبول تحـت رقـم (لا لا إسماعيـل ٥٦٥) والتـى تمثـل طـائر الخفـاش (لوحـة رقـم ١٥) نشـاهد واجهـة إحـدى المبـانى وقـد رسـم الفنـان ضـريحين علـى جـانبى كتلـة المـدخل ويغطـى كـل ضـريح قبـة ذات زخـارف مضـلعة ، وبـالنظر إلى تـأريخ

---

(١) أنشأت قبة أبو اليوسيفين فى عهد الملك الناصر محمد بن قلاوون حوالى سنة (٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) وتقع بشارع التبانة امتداد شارع باب الوزير بالدرب الأحمر . أنظر :

وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، ص ٧٧

(٢) تقع بشارع التنكزية بمنشية ناصر ومؤرخة بسنة (٧٦٤ هـ - ١٣٦٢ م) ويطلق عليها جامع التنكزية وللأمير تنكزبغا مجموعة من القباب بشارع سيدى جلال - القادرية بالسيدة عائشة وتحمل نفس الزخرفة ، أنظر :

وزارة الثقافة : المرجع نفسه ، ص ٩٥ - ٩٧

التصويره نجد أن ايتنجهاوزن قد أرخها بمنتصف القرن الثامن الهجرى .الرابع عشر الميلادى أى أنها تعاصر نفس الفترة التى انتشرت فيها زخارف التضليع بالنسبة للقباب الضريحية القائمة أو قبلها بقليل ومن هنا يمكن القول أن الفنان بالفعل استوحى فكرة هذه الزخرفة التى وجدت فى تصاوير المخطوطات لتكون بداية لمثل هذه الزخرفة على قباب الأضرحة القائمة والتى تؤرخ أولها بسنة (٧٣٠ هـ .١٣٢٩ م) والثانية تحمل تاريخ (٧٦٤ هـ .١٣٦٢ م) والتى زخرفت بزخارف الضلوع المنثنية تحمل تاريخ (٧٦٥ هـ .١٣٧٣ م) .

وقد زخرفت بعض القباب الملحقة بالمنشآت العسكرية التى ظهرت فى صور المخطوطات بنفس النوعية من الزخرفة ففى تصويره من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل رجال مسلحون أمام إحدى القلاع العسكرية (لوحة رقم ٥٤) وفيها نشاهد نموذجاً لزخرفة القباب عن طريق الضلوع القائمة .

وما لبث الحرفيون أن ابتدعوا أسلوباً جديداً فى الزخرفة هو أسلوب الزخارف الدالية ولهذا الأسلوب الكثير مما يميزه إذ هو منحوت نحتاً قليل البروز وهذا ما يخفف الضغط على القبة كما أنه يوائم فى يسر التناقص التصاعدى لسطح القبة الذى يأخذ فى الضيق كلما علونا كما استخدم هذا النوع من الزخرفة فى تكسية طواقى المحاريب ومن أمثلة ذلك طاقية محراب مدرسة آل ملك الجوكندار (٧١٩ هـ .١٣١٩ م) وطاقية محراب مسجد الأمير حسين (٧١٩ هـ .١٣١٩ م) وطاقية محراب كل من جامع وقبة الماس الحاجب (٧٣٠ هـ .١٣٢٩ م) ، ومثلما تسيد عنصر الضلوع القائمة العصر المملوكى البحرى فإن الأشكال الزخرفية هذه ظلت مستحبة طوال الفترة الجركسية حتى نهايتها ويمكن اعتبار عصر السلطان برسباى (٨٢٥ هـ .٨٤١ هـ) (١٤٢٢ .١٤٣٨ م) أغنى فترة ظهر فيها تجريب الأشكال الزخرفية على خوذات القباب وأبرز الأمثلة القبة الملحقة بمدرسة السلطان برسباى .

وقد ظهرت هذه الزخرفة الدالية فى صور المخطوطات قبل هذا التاريخ بحوالى قرن من الزمان فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) والمؤرخ بسنة (٧٢٣ هـ .١٣٢٣ م) وتمثل هذه التصويره أبا زيد

فـي مقابلـة مـع الحـارث (لوحـة رقـم ١٩) حيـث رسـم الفنـان شخشـيخة تغطـي إحـدى الأفنيـة وذات سـقف جمـالونى ويلاحـظ سـطح الشخشـيخة وقـد زخـرف بالزخرفـة الداليـة كمـا زخـرف أيضـاً الجـزء الجمـالونى بـنفس الزخرفـة ولكـن بشـكل عرضـى ، ومـن هنـا يمكـن القـول بـأن هـذه التصـويره تعـد النمـوذج الزخرفـي الـذى اسـتوحى منـه المعمـار زخرفـة القبـاب بالشـكل الزجزاجـي خـلال العصـر المملـوكى الجركسـى وأن كانـت الشخشـيخة هنـا لا تغطيهـا قبـة إلا أن الزخرفـة تبـدو واضـحة كمـا يلاحـظ أن المصـور عـبر عـن هـذه الزخرفـة أيضـاً فـى إحـدى الأشـكال الهندسـية بـنفس التصـويره وهـو عبـارة عـن شـكل مثلـث يعلـو شـكل الشخشـيخة إلى الـيمين قلـيلاً وربمـا يشـير الفنـان بـذلك إلى أنهـا إحـدى وسـائل التغطيـة وخاصـة أن الأشـكال الجمالونيـة والمسـننة كانـت إحـدى وسـائل التغطيـة وعلـى وجـه الخصـوص فـى سـوريا وقـد زخرف هذا الشكل بنفس الزخرفة الدالية .

ثـم ظهـر بعـد ذلـك بفـترة قليلـة الـنمط النجمـى ولم يكـن غـير جـدائل هندسية تلتـف بأشـكال نجميـة وكـان هـذا مـن أروع مـا ابتكـره الفـن الإسـلامى مـن أنمـاط وظهـر ذلـك بوضـوح فـى قبـة ضـريح السـلطان برسـباى وبعـض قبـاب أمـراءه مثـل قبـة جـانى بـك ضـمن مجمـع السـلطان بجبانة المماليك .

وزخـارف الـنمط النجمـى لم نشـاهدها بصـورتها الدقيقـة فـى صـور المخطوطـات إلا أن هنـاك بعـض تصـاوير المخطوطـات التـى اشـتملت علـى أشـكال القبـاب وقـد زخرفـت خوذاتهـا بـبعض الزخـارف الهندسـية ومنهـا تصـويره مـن مخطـوط الحيـل الجـامع بـين العلـم والعمـل المحفـوظ فـى متحـف فريـر للفنـون بواشـنطن بـرقم (٣٠ ـ ٧٥ آى)[1] والتـى تمثـل طسـت الخادمـة (لوحـة رقـم ٦٠) وفيهـا رسـم المصـور خلفيـة معماريـة حيـث يظهـر فـى التصـويره جنـاح مقبـب يعتمـد علـى أربـع قـوائم وبالـداخل امـرأة تحمـل أبريقـاً ومنشـفة ويهمنـا مـن هـذا الجـزء شـكل القبـة

---

(١) هذه النسخة من المخطوط نسخها فرخ " فروخ " بن عبد اللطيف الكاتبى الياقوتى المولوى ومؤرخة بسنة (٧١٥ هـ ـ ١٣١٥ م) وتعتبر من أرهف نماذج فن التصوير المملوكى فقد حددت خطوط الرسوم التخطيطية فى مختلف الفصول بوضوح ودقة كما أن الصور الكاملة التى تظهر فى مستهل كل فصل لا تعد صحيحة من حيث علاقتها ببنية الكتاب ومضمونه فحسب ، وإنما تعتبر أيضاً بمثابة تكوينات فنية مستقلة قائمة بذاتها نفذت بالألوان البراقة وزينت بعناصر زخرفية وفيرة ، كما أن الفنان يلجأ إلى التظليل فى رسم أشخاصه فى محاولة منه لإظهار الكتلة ، مع الالتزام فى الوقت نفسه بالموضوع . أنظر :
Esin Atil : Renaissance of Islam (art of the Mamluk), p., 255 – 256



التى تغطى وسط مساحة الجناح وقد زخرفت بزخارف هندسية عبارة عن أشكال سداسية ملتصقة وبداخل كل شكل سداسى دائرة صغيرة مطموسة .

وبعد عهد السلطان برسباى عدل المصممون عن محاولة ملئ سطوح القباب بهذا النمط النجمى واختاروا ما هو أيسر شكلاً منه مستعيضين فى الأكثر بالزخارف النباتية التوريقية ذات المرونة التى لا حد لها والأرجح أن أول قبة زينت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباى عام ١٤٣٨ م وهى القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جوهر القنقبائى[1] بالجامع الأزهر ، ثم ما لبث هذا الأسلوب الزخرفى النباتى أن شاع حتى صار فناً مرموقاً ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفى التى تقع بجوار قبة قايتباى الشهيرة[2] وكانت هذه الزخرفة قد استخدمت فى بواطن القبة فى العصر الأيوبى ومنها باطن قبة الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ ـ ١٢٤٣ م) كما استخدمت أيضاً فى زخرفة بواطن القباب فى العصر المملوكى ومنها باطن قبة أحمد بن سليمان الرفاعى (٦٩٠ هـ / ١٢٩٠ م) وباطن قبة زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ ـ ١٢٩٨ م) .

وقد ظهرت زخرفة خوذات القباب بالزخارف النباتية فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى وذلك فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والتى تمثل مدرسة فى حلب (لوحة رقم ٢٩) حيث رسم الفنان إحدى القباب التى تتوج عقداً محمولاً على عمودين خلف (المعلم) وقد زخرفها المصور بزخارف نباتية عبارة عن أوراق وفروع متداخلة تملأ سطح القبة وفى العصر المملوكى أيضاً سار المصور على هذا النهج فى زخرفة خوذات القباب التى ظهرت فى صور المخطوطات بالزخارف النباتية ومن أمثلتها تصويره من مخطوط الحيل المشار إليه والمحفوظ بنفس المتحف تحت رقم (٣٠ ـ ٧٧ آى) وتمثل إحدى الحيل الهندسية (لوحة رقم ٦١) حيث رسم الفنان جناحاً مقبباً يرتكز على أربعة قوائم وزخرفت خوذة القبة بزخارف نباتية صغيرة عبارة أوراق ومراوح نخيليه رسمت حول مركز القبة ولم تملئ

---

(١) تقع فى الطرف الشمالى الشرقى عند باب السر للجامع الأزهر شيدها الأمير جوهر القبقبائى سنة (٨٤٤ هـ ـ ١٤٤٠ م) وهى مدرسة صغيرة تشتمل على أربعة إيوانات يتوسطها صحن وبداخلها مدفن منشأها . أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ١١٢

(٢) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .

سطح القبة كما في تصويره المقامات السابقة (لوحة رقم ٢٩) وبالنظر إلى تأريخ التصويرتين فإن الأولى مؤرخة بسنة (٦١٩ هـ . ١٢٢٣ م) وتصويرة مخطوط الحيل مؤرخة بسنة (٧١٥ هـ . ١٣١٥ م) في حين نجد أن أول أمثلة القباب المملوكية التي زخرفت بالعناصر النباتية مؤرخة بسنة (٨٤٤ هـ . ١٤٤٠ م) وهي مدرسة جوهر الفيقيائي مما يدل دلالة واضحة على أن المعمار المملوكي استوحى فكرة زخرفة القباب المملوكية من تصاوير المخطوطات .

وقبل أن يسود أسلوب الزخارف النباتية على سائر أساليب الزخارف المستخدمة ابتكر المعمار نوعاً آخر من الزخرفة تجمع بين تشكيلين هندسي نجمي ونباتي توريقي ، وبالرغم من اختلاف النمطين المجتمعين في هذا الأسلوب إلا أنهما كانا يشتركان في مركز واحد هو " الجامة " ذات الضلوع ومن أبرز أمثلتها قبة قايتباي[1] .

وفي أخر العصر الجركسي سادت زخارف البخاريات على الخوذة الحجرية بحيث بدت تكرار لشكل واحد أي أن المعمار كان ينفذ شكلاً واحد يقوم بتوزيعه على مساحة القبة جميعها بشكل متكرر كما في قبة خاير بك[2] (لوحة رقم ٦٢) .

ومن خلال ما تم عرضه يمكن القول أن زخرفة خوذات القباب المملوكية تشابهت مع مثيلاتها التي ظهرت في تصاوير المخطوطات مع الوضع في الاعتبار الفارق بين طريقه تنفيذ مثل هذه الزخارف على المخطوط وبين تنفيذها على الطوب أو الحجر ، فقد نفذ المعمار الفكرة بما يتلائم وطبيعة المادة التي ينحت زخارفه عليها كما أنها أيضاً كانت تتماشى مع تطورات العصر في شكل منظم بمعنى أن زخارف القباب سواء الزخارف ذات الضلوع القائمة أو المنثنية أو الزخارف الزجزاجية أو الهندسية أو النباتية كانت قد ظهرت تقريباً جميعها في صور المخطوطات قبل ظهور زخرفة القباب المملوكية ، ولكن المعمار

---

(١) تقع هذه المدرسة بقرافة المماليك أنشأها الملك الأشرف أبو النصر قايتباي وكان الشروع في إنشاءها في سنة (٨٧٧ هـ . ١٤٧٢ م) والفراغ منها في سنة (٨٧٩ هـ . ١٤٧٤ م) . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز ، ص ٢٠٢

(٢) تقع هذه المدرسة بحي باب الوزير وأنشأها خاير بك وهو من المماليك الجراكسه ضمن مماليك السلطان قايتباي وقد اختلف علماء الآثار في تاريخ إنشاء المدرسة ومهما يكن من أمر فإن طراز المدرسة مملوكي مع وجود تفاصيل زخرفية في الرسوم القالبية والرسوم المحفورة على الخشب متأثرة بالطراز العثماني . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : المرجع نفسه ، ص ١٩٤

فى كل فترة زمنية كان يختار من هذه الزخارف ما يتلائم وفكره وثقافته ثم أصبح الأمر أكثر تطوراً مع نهاية العصر الجركسي الذى استخدم فيه المعمار غالبية الزخارف التى ظهرت فى زخارف القباب فى تصاوير المخطوطات وأن كان يحسب للمهندس المعمارى دقة تنفيذه لمثل هذه الزخارف على مادة الأحجار التى تتميز بالصلابة كما يحسب له أيضاً أنه نجح فى نهاية الأمر فى جمع أكثر من نوع من هذه الزخارف وشكل بها نمطاً جديداً هو النمط النجمى والتوريقى معاً بالرغم من أننا لم نشاهد هذا الأسلوب المجمع فى تصاوير المخطوطات ، لذلك فلا غرابة فى أن يطور المعمار أساليب الزخرفة التى تتشابه مع ما ظهر منها فى تصاوير المخطوطات ويطوعها بحسب ما يراه فهو فنان له إبداعاته الخاصة التى جعلت من زخارف القباب فى العصر المملوكى فناً رائعاً ونموذجاً لجمال وروعة العمارة الإسلامية ، الأمر الذى جعل المصور نفسه فى أواخر العصر المملوكى ينقل بعض زخارف القباب النباتية إلى تصاويره ، فقد لاحظنا أن زخارف القباب النباتية التى ظهرت فى صور المخطوطات كانت عناصر بسيطة فى بداية الأمر وخاصة إذا ما قارنا مثل هذه الزخارف بنفس العناصر التى زخرفت القباب المملوكية التى كانت متشابكة لدرجة التعقيد فنقلها المصور بعد ذلك فى تصاويره المتأخرة حيث نشاهد فى تصويره من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتى تمثل زال يتسلق حائط (لوحة رقم ٥٣) والتى رسم فيها المصور إحدى القباب التى تغطى المساحة اليسرى من الطابق العلوى وقد زخرفت القبة بزخارف نباتية من أوراق وفروع نباتية متشابكة ومتداخلة وأكثر تعقيداً من الزخرفة النباتية التى سبقت الإشارة إليها داخل تصاوير المخطوطات ، وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦٣) والتى تمثل رستم يقتل الفيل حيث تظهر فى التصويره إحدى القباب تتشابه تماماً مع القبة المرسومة فى التصويره السابقة إلا أن زخارف القبة هنا غير واضحة بعض الشئ مما يدعم القول بأن المعمار استطاع أن يطور هذه الزخارف بشكل استمال إليه المصور فنقلها إلى تصاويره .

الشرافـــات★

الشـرفة بفـتح الشـين والـراء تعتـبر أصـلاً مـن عناصـر العمـارة الدفاعيـة فـى الأسـوار والقـلاع والأبـراج وهـى عبـارة عـن حجـارة تبنـى متقاربـة فـى أعلـى السـور وحولـه ليحتمـى وراءهـا المـدافعون ويشـرفون علـى المهـاجمين ويطلقـون علـيهم السـهام وكـل زخـارف تشـبهها سـواء كانـت أعلـى مبنـى أو علـى خزانـة أو أعلـى منـبر تسـمى شـرافة وبـالرغم مـن ذلـك إلا أن استخدامها فـى المنشآت الدينيـة كـان علـى نطـاق واسـع حيـث توجـت معظـم العمـائر الدينيـة فـى كافـة العصـور وبأشـكال متنوعـة[1] فقـد استعملت الشـرافات لتتـويج الواجهـات قبـل الإسـلام فـى العمـائر الساسـانية والرومانيـة وأول اسـتعمالها فـى المبـانى الإسـلامية فـى قصـر الحـير الشرقى وفـوق مـدخل قصـر الحـير الغربـى وعلـى الجـدار الجنـوبى لصـحن الجوسـق الخاقـانى " قصر المعتصم " .

والعامـة يطلـق علـى الشـرافات تسـمية العـرائس لأنهـا فـى بعـض الأحيـان تشـبه أشـكالاً آدميـة تجريديـة تتلاصـق أيـديها وأرجلـها كمـا فـى مسـجد أحمـد بـن طولـون ثـم أخـذت أشـكال متعـددة مـن أشـهرها الشـرافات المسـننة (شـكل رقـم ١٨) التـى تتـوج واجهـة مدرسـة الصـالح نجـم الـدين أيـوب بشـارع المعـز لـدين الله الفـاطمى والشـرافات التـى تتـوج واجهـة ضـريح الإمام الشافعى .

واسـتمر اسـتعمالها فـى العصـر المملـوكى فظهـرت أعلـى واجهـة مجموعـة السـلطان المنصـور قـلاوون ومدرسـة الناصـر محمـد بـن قـلاوون بشـارع المعـز ومسـجد الطنبغـا المـاردانى (لوحـة رقم ٣٨) .

★ استخدم هذا المصطلح فى الوثائق المملوكية غالباً بصيغ الجمع ويقصد بها الوحدات الزخرفية التى توضع بجوار بعضها البعض عند حافة الشئ . أنظر :

محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٧

ويطلق عليها أيضاً فى الوثائق المملوكية اسم " أخطرة البنيان " وذلك لأنها تحدد النهايات العليا لأسطح المبانى وتدرأ الخطر عن الموجودين على هذا السطح . أنظر :

حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٤٣

(١) لم يتم إدراك هذا العنصر المعمارى ضمن العناصر المعمارية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية فى الفصل السابق نظراً لأنها ظهرت بشكل أكثر فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وعسكرية ولم تظهر فى التصاوير التى تشتمل على منشآت دينية فكان من الأفضل إدراكها فى هذا الفصل .

وظهرت الشرافات المورقة في كثير من المنشآت المملوكية وأبرزها الشرافات التي تتوج واجهات مدرسة السلطان حسن بميدان القلعة ومسجد القاضي يحيى[١] ومسجد المؤيد شيخ ومسجد قجماس الأسحاقي (لوحة رقم ٢٧) ومسجد فرج بن برقوق ومسجد قايتباى بقرافة المماليك[٢] ثم تطور ذلك الشكل إلى ذروته كما في مسجد الغوري (لوحة رقم ٤٤) ومسجد خاير بك (لوحة رقم ٦٤) .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض المنشآت التي تخلو من هذا العنصر وهي قليلة وأبرزها مسجد جوهر اللالا[٣] وضريح قنصوه الغوري " مسجد الدشطوطي "[٤] .

كما يسترعي الانتباه فكرة محاكاة شكل الفراغات الواقعة بين الشرافات وبين كتلة الشرافات نفسها (شكل رقم ١٩) .

ويمكن القول أن هناك بعض المنشآت تنوعت فيها أشكال الشرافات ، فمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة حيث توجت الواجهات التي تطل على الصحن من الداخل بشرافات من النوع المسنن (لوحة رقم ٦٥) في حين أن واجهات المسجد الخارجية يتوجها شرافات على شكل عقد نصف دائري (لوحة رقم ٦٦) (شكل رقم ٢٠) وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن المسجد أنشئ داخل كتلة عسكرية معرضه لهجوم الأعداء في أي وقت فقام المعمار بعمل مثل هذه الشرافات الخارجية بهذا الشكل من أجل استخدامها كحماية باستخدام المساحات التي تقع بين كل شرفة وأخرى كمكان لرمي السهام واستخدام الشرفة نفسها كنوع من الحوائط الدفاعية لحماية الجنود .

---

(١) يقع بسكة الحبانية بشارع الدرب الأحمر وأنشأه القاضي يحيى بن عبد الرازق الزيني الظاهري الاستادار في سنة (٨٥٦ هـ - ١٤٥٢ م) .

(٢) تقع هذه المنشأة بقرافة المماليك وأنشأها الملك الأشرف أبو النصر قايتباى وكان الشروع في البناء سنة (٨٧٧ هـ - ١٤٧٢ م) وكان الفراغ منها سنة (٨٧٩ هـ - ١٤٧٤ م) .

(٣) يقع مسجد جوهر اللالا على ربوة عالية بحرى مسجد الرفاعي وقد أكمل بموقعه هذا تجميل ميدان صلاح الدين وقد أنشأها الأمير جوهر اللالا الذي كان أميراً في خدمة الأشرف برسباى قبل ولايته على مصر ولم تذكر المصادر تاريخ إنشاءها بالتحديد إلا أنها بنيت قبل تاريخ (٨٤٢ هـ - ١٤٣٨ م) وهو تاريخ وفاة الأمير جوهر اللالا الذي دفن بمدرسته . أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ٧٩

(٤) يقع مسجد الدشطوطي بشارع بورسعيد بباب الشعرية وكان أصله في المكان المعروف قديماً بباب العدوى فيما بينه وبين كوم الريش على يسار الذاهب من باب الشعرية إلى كوم الريش وأمر بإنشائه السلطان قنصوه الغوري ليكون مدرسة وقبة يدفن فيها بعد وفاته ومؤرخ بسنة (٩١٤ هـ / ١٥٠٦ - ١٥٠٨ م) . أنظر :
وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار : روائع مساجد القاهرة " مختارات من التراث المصري " مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ٢٠٠٢ ، الكتاب غير مرقم .

أما المنشآت العسكرية فقد أشتمل بعضها على هذه النوعية من العناصر المعمارية ولكن نظراً لطبيعة هذه المنشآت فإنها تختلف عن الشرافات التى وجدت بالمنشآت الدينية ففى قلعة فرعون بجزيرة سيناء اشتملت القلعة فى الجانب الغربى من التحصينات الشمالية على شرافات عبارة عن عقود صغيرة نصف دائرية تتشابه مع الشرافات التى تتوج الواجهات الخارجية لمسجد الناصر محمد بن قلاوون وكانت هذه الشرافات بحالة غير جيدة إلا أنها رممت بشكل دقيق .

والناظر إلى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصرين الأيوبى والمملوكى وعلى وجه الخصوص تلك التى تشتمل على منشآت دينية يندهش كثيراً نظراً لعدم ظهور هذا العنصر المعمارى فى صور المخطوطات هذه بالرغم من أن معظم المنشآت المعمارية الدينية التى تنسب إلى العصرين الأيوبى والمملوكى قلما تخلو من وجود هذا العنصر وأن اختلف فى شكله إلا أنه أصبح من العناصر المعمارية التى اتخذها المعمار لأهداف متعددة ولكن كونها بهذا الشكل ولا تظهر فى تصاوير المخطوطات فهذا أمراً يثير الدهشة ولكن السبب الأكثر ترجيحاً لتعليل هذه الظاهرة هو أن مصورى العصرين الأيوبى والمملوكى اهتموا كثيراً فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية بالأجزاء الداخلية للمبنى فى حين قل ظهور الواجهات فيها وحيث أنه من المعروف أن مكان الشرافات يتعلق بالواجهات فكان من الطبيعى لن تقل وأن صح القول فهى انعدمت .

لكن ظهور مثل هذه العناصر فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية فهو أمر طبيعى إلى حد كبير لأنها وكما سبق القول تعتبر جزءاً لا يتجزأ من المبنى العسكرى على وجه الخصوص لأنها تؤدى وظيفة جوهرية تتعلق بالمبنى فى حين يمكن القول أن ظهورها فى المنشآت المدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات تعتبر تقليداً لظهورها أعلى واجهات المنشآت الدينية كنوع من الزخرفة أو كحلية معمارية لها طابعها الزخرفى الجميل ، ففى صورة من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتى تمثل زال يتسلق حائط المشار إليها (لوحة رقم ٥٣) رسم المصور صفاً من الشرافات يعلو شرفة الطابق الأرضى وأيضاً نفس الأمر بالنسبة للطابق الثانى التى يختفى بعضها خلف متن الخطوط فى حين يظهر بعضها فى الجزء

الأيسر وهى عبارة عن شرافات من النوع الذى يمثل ورقة نباتية ثلاثية تتشابه مع مثيلاتها التى توجت بعض العمائر الدينية فى منشآت القاهرة المملوكية .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الحيل الهندسية المحفوظ بمتحف فرير للفنون بمدينة واشنطن تحت رقم (٤٢ . ١٠ ب) والتى تمثل ساعة الطبالين[1] (لوحة رقم ٥٦) رسم المصور مجموعة من الموسيقيين أمام إحدى المنشآت العسكرية ويتوج المبنى من أعلى صفاً من الشرافات المعقودة بعقود منكسرة وبين كل شرفة وأخرى مساحة مستطيله الشكل ربما كانت تستخدم كمكان لرمى السهام حيث لم يهتم المصور هنا برسم فتحات السهام مكتفياً برسم الشرافات .

ومن خلال هذه التصاوير يمكن ملاحظة اختلاف شكل الشرافات من مبنى لأخر ولعل تفسير ذلك يبدو سهلاً حيث أن المبنى فى التصويره الأولى يمثل إحدى المنشآت المدنية فى حين أن المبنى الموجود فى التصويره الثانية يمثل إحدى المبانى العسكرية ولعل الهدف من استخدام الشرافات فى كلا المبنيين تختلف فإذا كانت فى المبنى المدنى تمثل نوعاً من الزخرفة وهو الغالب إلا أنها فى المبنى العسكرى لها دوراً بارزاً فى عملية الحماية والدفاع عن المبنى .

وأخيراً وقبل أن تنتهى الدراسة من استعراض العناصر المعمارية التى ترتبط لواجهات المبانى المدنية أو العسكرية وقبل أن تستعرض العناصر الداخلية يمكن الإشارة إلى أن مثل هذه المبانى المدنية على وجه الخصوص كان يحاط بها مساحة خالية كانت تستخدم كبستان أو حديقة وهو ما عبر عنه المصور أيضاً بإضافة مجموعة من الأشجار أمام المبنى كما فى تصويره مخطوط الشاهنامة والتى تعد بالفعل من أبدع التصاوير التى يشتمل عليها هذا المخطوط وتعد فى نفس الوقت مثالاً فريداً ورائعاً لدراسة المنشآت المدنية فى العصر المملوكى وعلى وجه الخصوص دراسة عناصرها وأشكالها المرتبطة بالواجهات الخارجية .

ومن خارج البناء وما به من عناصر معمارية تم استعراضها إلى داخل المنشآت المدنية عبر المدخل وعادة فى تخطيط المنشآت المدنية كان المدخل من النوع المنكسر ويؤدى المدخل إلى الدور قاعة والدور قاعة هى جزء مربع التخطيط يفصل إيوانى القاعة ، وكان

---

(١) Esin Atil : Renaissance of islam (art of the Mamluk) pl., 1, p., 255

لوضع الغرف حول هذا الفناء المكشوف الذى يتوسطه نافورة للمياه أثره فى السماح للهواء من تخلل أجزاء المنزل المختلفة وتلطيف درجة حرارته طبقاً لتسرب أشعة الشمس شتاء لتدفئة هواء الغرف الداخلية .

ولم يصلنا فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ما يشير بالفعل إلى هذا الجزء المعمارى الهام بشكل صريح ومباشر إلا أن وسائل التغطية التى اتبعها المعمار فى تغطية هذه الدور قاعة أو هذا الفناء وأبرزها عنصر الشخشيخة يجعل التعرف عليه أمراً ليس صعباً من خلال بعض تصاوير المخطوطات ومنها تصويره تنسب إلى العصر الأيوبى من مخطوط كليله ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والمؤرخ بسنة (٦٢٢ هـ ـ ١٢٢٥ م) وتمثل الملك بلاذ وزوجة ايراخت[1] (لوحة رقم ٨٩) وفيها رسم الفنان قاعة لإحدى المنازل ويبدو من خلال التصويره أن هذا الجزء يمثل فناء المنزل أو الدور قاعة ذلك لأن هناك باباً بجوار زوجة الملك يفتح على هذه القاعة مما يؤكد ذلك فالمعروف أن الغرف الجانبية كانت تفتح على الفناء أو الدور قاعة والسبب الأقوى هو أن المصور قام بعمل تغطية لهذا الجزء عبارة عن شخشيخة ذات مساحة مستطيله تعلو الجوسق وتزينها زخارف هندسية مضفرة الشكل تشبه الجدائل (شكل رقم ٢١) ويعلوها قبة صغيرة بصلية الشكل ويلاحظ أن شكل الشخشيخة لا تشتمل على نوافذ للتهوية فى جوانبها كما هو المعتاد فى شكل الشخشيخة واكتفى الفنان برسمها بهذا الشكل للتعبير عن المكان الذى يجلس فيه الملك وزوجته ، كما أنه بذلك يماثل ما كان واقعاً بالفعل فى المنشآت المدنية خلال تلك الفترة والتى كانت تستخدم فيها هذه التغطيات فى تغطية دور قاعة المنزل أو فناءه .

وفى تصويره أخرى تنسب للعصر المملوكى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) المؤرخ بسنة (٧٢٣ هـ ـ ١٣٢٣ م) وتمثل أبو زيد السروجى فى مقابلة مع الحارث[2] (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان إحدى الأشخاص يجلس مستنداً إلى مسند وأمامه شمعدان ويبدو من خلال التصويره أن هذا

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٢ ، ص ٤٢٠

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 22, p., 64

المكان يمثل دور قاعة إحدى المنازل حيث قام المصدر بعمل تغطية لهذا المكان عبارة عن شخشيخة مستطيله الشكل زخرفت بأشكال زجزاجية ويتوجها سقف جمالوني الشكل (شكل رقم ٢٢) .

وتجدر الإشارة إلى أن الوضع في كلتا التصويرتين بعيداً عن قواعد المنظور ، إلا أن الفنان كان لا يهتم بهذا الأمر كثيراً فيما بعد[١] بل كان يهمه بالفعل الإشارة إلى المكان الذى يقصده ببعض العناصر ذات الصلة الوثيقة به ونجح بالفعل ، فالشخشيخه تعد إحدى أبرز وسائل تغطية الدور قاعات في المنشآت المدنية كما أنها استخدمت أيضاً في تغطية الصحن إذا كان صغيراً في العديد من المنشآت الدينية كما سبق القول (شكل رقم ٢٣) .

وكما استطاع المصور أن يعبر عن الفناء الأوسط " الدور قاعة " في المنازل نجح أيضاً في التعبير عن الملاحق والحجرات الأخرى الملحقة بهذه المنازل وهناك عدداً من التصاوير تظهر فيها صور معمارية للمبنى من الداخل ، فيشار عادة إلى المبنى من الداخل بأطر بسيطة تشتمل أحياناً على عقدين أو ثلاثة ليعطى أحساساً بالعمق ويشير ماير إلى أن العقد الثلاثي يمثل المنزل الخصوصي من الداخل تمثيلاً اصطلاحياً[٢] فعلى سبيل المثال هناك تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م) وتمثل أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران[٣] (لوحة رقم ٦٧) حيث رسم المصور أبا زيد وأمامه جمع من الناس يجلس في إحدى الحجرات ويظهر فيها عنصراً معمارياً عبارة عن عقد نصف دائرى محمولاً على عمودين من النوع البسيط وبجوار هذا العقد عقدين آخرين كل واحد منهما يبدو في اتجاه حيث يبدوان العقدين قد انحرف يميناً ويساراً وكأنهما بابان يفتحان في إحدى الحجرات الجانبية حيث لا يمكن أن يعتبر هذا العنصر شكلاً لبائكه بل هي مجموعة من الحليات التي كانت تستخدم في المنازل لفصل الحجرات الداخلية بعضها عن بعض وأن كان يؤخذ على الفنان عدم إتباعه لقواعد المنظور ويؤكد ذلك تصويره أخرى من

---

(١) أنظر صفحات ٣٠٢-٣٠٩ من هذا البحث .

(٢) محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٦٩

(٣) Richard Ettinghausen : Arab painting, pl., 79, p. 79

مخطـوط كليلـه ودمنـه المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس تحـت رقـم (٣٤٦٧ عربـى) والتـى تمثـل الناسـك وابنـه وقـد عضـته حيـة[١] (لوحـة رقـم ٦٨) ففيهـا رسـم الفنـان شـكلاً كـاملاً للبائكـة وأن كانـت عقودهـا مختلفـة شـكلاً إلا أنهـا تعـبر عـن إحـدى الحجـرات الملحقـة بإحـدى المنـازل والشيء الغريـب أن نجـد فـى منـزل عنصـراً معماريـاً كالبائكـه التـى كانـت تميـز المنشـآت الدينيـة إلا أن موضـوع التصـويره يؤكـد أن هـذا المكـان مـدنيـاً ولـيس دينيـاً ولعـل الفنـان ربمـا أشـار بهـذه البائكـه علـى أنهـا حليـة معماريـة كـالتى تستخدم فـى المنـازل فـى تلـك الفترة لكـن الأرجـح أن هـذا المكـان يمثـل مقعـد فـى إحـدى الـدور حيـث اشـتملت البيـوت الكـبيرة التـى أنشـأت خـلال العصـر المملـوكى علـى مقعـد فـى الـدور الأول مواجهـاً للجهـة البحريـة وهـو يطـل علـى خـارج البنـاء ببائكـه مـن ثلاثـة عقـود وأبـرز الأمثلـة علـى ذلـك المقعـد الملحـق بمنـزل السـلطان قايتبـاى[٢] حيـث يطـل المقعـد علـى الخـارج بشـرفة عبـارة عـن بائكـه مـن ثلاثـة عقـود يكتنـف الأول منهـا مشـربية تطـل علـى الشـارع ، وبالإضـافة إلى المقعـد فهنـاك بعـض الحجـرات التـى اسـتخدمت للاستقبال منهـا المنـدره وكانـت معـده لاسـتقبال الضـيوف مـن عليـة القـوم مـن الرجـال وهنـاك غرفـة أيضـاً معـدة للاسـتقبال فـى الـدور الأرضـى يسـتقبل فيهـا رب الـدار ضـيوفه وتسـمى التختبـوش ومـن المحتمـل أن يكـون المكـان الموجـود بهـذه التصـويره يمثـل إحـدى هذه المقاعد أو إحدى غرف الاستقبال هذه .

ويبـدو أن اسـتخدام مثـل هـذه الأطـر أو أشـكال العقـود ربمـا كـان إحـدى الوسـائل التـى اسـتخدمها المصـور ليعـبر عـن مثـل هـذه الأمـاكن فقـد شـاهدناها أيضـاً فـى تصـويره مـن نفـس المخطـوط السـابق تمثـل رجـلان يحمـلان ذهبـاً[٣] (لوحـة رقـم ٤٣) وفيهـا رسـم الفنـان حليـة معماريـة عبـارة عـن عقـدين يختلفـان فـى شـكلهما ويمكـن القـول مـن خـلال التصـويره أن هـذا المكـان يمثـل إحـدى المخـازن الملحقـة بإحـدى المنشـآت المدنيـة والأرجـح أنهـا منشـأة تجارية لأن موضوع التصويره بالإضافة إلى ملابس الأشخاص توحى بذلك .

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl. 64, p., 98

(٢) يقع هذا المنزل بسكه الماردانى بشارع باب الوزير بالدرب الأحمر وأنشأه السلطان الأشرف قايتباى فى سنة (٨٩٠ هـ ـ ١٤٨٥ م) وهو من النوع المعلق حيث أن أسفله حوانيت . أنظر :

وزارة الثقافة ـ المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، ص ١٥١

(٣) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl. 58, p., 96

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض العناصر المعمارية التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية لم يسبق لها الظهور فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية بالرغم من أن المنشآت الدينية كانت أكثر اشتمالاً على مثل هذه النوعية من العناصر المعمارية .

وبالنظر إلى أشكال العقود على سبيل المثال يمكن ملاحظة أن تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية ظهرت بها معظم أشكال العقود المعروفة فى العمارة الإسلامية إلا أن هناك نوعاً منها كان أكثر ظهوراً فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وأبرزها العقد المفصص والمقصود به أن حرفه أو باطنه على شكل مفصص (شكل رقم ١٢) .

وقد ظهر هذا الشكل من العقود فى صورة من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٥)[1] والتى تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزوية رأس الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) ويظهر فيها الملك وهو يجلس متربعاً ووجهة ثلاثة أرباع ويستخدم الملك يده اليمنى فى الإشارة بها عند الحديث مع برزوية وخلف الملك رسم الفنان خادماً بحجم صغير نسبياً بينما رسم الفنان الطبيب الفارسى وهو ينحنى فى إجلال وتعظيم أمام كسرى وخلف الجميع رسم الفنان خلفية معمارية غاية فى الدقة استغلها الفنان كإطار خارجى يفصل بين رسومه وبين متن المخطوط وهى عبارة عن تكوين معمارى يمثل عقداً كبيراً مفصصاً يرتكز على عمودين رشيقين ، كما نجح الفنان فى زخرفة كوشتى العقد بزخارف متنوعة عبارة عن أشكال حيوانية على مهاد من الأرضية النباتية .

---

(١) تحتفظ المكتبة الأهلية بباريس بنسخة من مخطوط كتاب كليله ودمنه وهى تحتوى على حوالى مائه وست وأربعين ورقه كتبت بخط النسخ المتقن بالحبر الأسود وتضم حوالى ثمان وتسعين صورة ولا تحمل اسم البلد التى نسخت به أو تاريخ نسخها ومن ثم تعددت الآراء بشأن تاريخ وموطن هذه المخطوطة وانحصرت هذه الآراء من حيث التأريخ فيما بين سنة (٥٩٦ هـ - ١٢٠٠ م) وسنة (٦٣٧ هـ - ١٢٣٠ م) ويرجح الأستاذ الدكتور أبو الحمد فرغلى إرجاعها إلى عام ١٢٢٥ م متفقاً بذلك مع رأى العالم الجليل الدكتور حسن الباشا عن طريق مقارنة صور هذا المخطوط بصور مخطوط من كتاب مقامات الحريرى المؤرخة بسنة ٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م حيث تتشابه معها فى الكثير من الأساليب الفنية ولذلك فمن المؤكد أن يكون تأريخ هذه المخطوط إلى ما بعد سنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م) إلا أن صور هذا المخطوط أكثر دقة وإتقان بالنسبة للعناصر المعمارية من تلك التى يشتمل عليها مخطوط مقامات الحريرى كما اختلف العلماء أيضاً حول موطن هذه المخطوط والأرجح أنها تعود إلى سوريا لاشتمال بعض صور هذا المخطوط على بعض العناصر المعمارية كالعقد المفصص التى لم يكن ظهوره فى مصر فى تلك الفترة أمر مقبولاً أو مرجحاً .

ويمكن القول أن أشكال العقود المفصصة التى ظهرت فى صور المخطوطات بهذا الشكل ـ مع الوضع فى الاعتبار أن هذا المخطوط ينسب إلى العصر الأيوبى . تعتبر أشكالاً لم يألفها المعمار كثيراً فى منشآته حيث أن مثل هذه العقود كانت منتشرة فى العمارة الإسلامية خارج مصر وعلى وجه الخصوص فى عمائر المغرب والأندلس ، فقد ظهرت العقود المفصصة كأروع ما يكون فى مساجد ومنازل هذه البلاد إلا أن ظهورها فى عمائر القاهرة الأيوبية والمملوكية يكاد يكون منعدماً وأن ظهور مثل هذه العقود فى بعض صور هذا المخطوط يؤكد أن هذا المخطوط لا يمكن نسبته إلى مصر والأمر الثانى أن شكل العقد فى هذه الصورة لم يكن بالشكل الذى كان معروفاً فى عمائر المغرب أو الأندلس لأن المصور رسمه هنا كأنه حلية معمارية بارتفاع قليل بالإضافة إلى أنه رسم فى أحد المنازل ولم يصور فى منشأة دينية ، ومن هنا يمكن القول أن مثل هذه النوعية من العقود التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية يعد نموذجاً يقصد به الطابع الفنى أو الحليات المعمارية التى كانت تستخدم فى المنازل بين الحجرات بعضها البعض أو تعلو مداخل الأفنية ولذلك انعدم ظهور مثل هذه النوعية من العقود فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية والتى اشتملت على جميع أشكال العقود الأخرى بما فيها بعض أشكال العقود التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات سواء ما تشتمل منها على منشآت دينية أو مدنية كالعقد النصف دائرة والعقد المدبب والعقد الثلاثى الفصوص وهو أكثر أشكال العقود ظهوراً فى تصاوير المخطوطات التى اشتملت على منشآت دينية أو مدنية وقد ظهر فى بعض التصاوير منها تصويره من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) وتمثل تنصيب كيقباد على عرشه[١] (لوحة رقم ٧٠) ويظهر فيها العقد الثلاثى الفصوص فى الجانب الأيسر من التصويره خلف الأشخاص الذين يقفون أمام الملك ويشبه هذا العقد أمثلة العقود الثلاثية الفصوص التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية وأن تميز هذا العقد بأنه أكثر دقة فى رسمه .

---

(١) Esin Atil : Renaissance of Islam (art of the Mamluk) pl., 20, p., 265



أما بالنسبة للعناصر المعمارية الداخلية الملحقة بالمنشآت العسكرية والتى لم تظهر فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت عسكرية ، فمن خلال الدراسة يمكن القول أن العديد من هذه العناصر تعد أقل من حيث الحجم والزخرفة واهتمام المعمار بها من مثيلاتها فى المنشآت الدينية المستقلة فعلى سبيل المثال نجد أن محراب المسجد الملحق بقلعة فرعون بجزيرة سيناء عبارة عن دخله عميقة فى البناء يتوجه عقد نصف دائرى " مشرع " محمول على عمودين من الحجر والمحراب خال تماماً من أى نوع من أنواع الزخرفة كما يلاحظ الاختلاف الواضح فى مادة البناء خاصة فى العمودين الذين يحملان طاقية المحراب فهما من الحجر فى حين أنهما فى العمائر الدينية المستقلة التى بنيت فى العصرين الأيوبى والمملوكى كانا من الرخام واشتملت على الكثير من الزخارف المتنوعة .

وليس المحراب فحسب بل هناك العديد من العناصر الأخرى مثل حجرات الإعاشة الملحقة بالمنشآت العسكرية والخاصة بإعاشة الجنود اختلفت تماماً مع حجرات الطلبة الدارسين فى الخانقاوات ولعل اختلاف طبيعة المنشأة وتخطيطها ووظيفتها كانت أبرز أسباب ذلك .

لكن ما يمكن قوله الآن أن هذه العناصر وبالرغم من أهميتها إلا أن ظهورها فى تصاوير المخطوطات كان نادراً ولم تصل مثل هذه العناصر إلى ما وصلت إليه العناصر الأخرى كالواجهات والقباب والمداخل والشرافات وغيرها من كثرة ظهورها فى تصاوير المخطوطات سواء التى تشتمل على منشآت دينية أو مدنية .

الباب الثانى

رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى

التحف التطبيقية

التحف التطبيقية هي التحف المنقولة من معادن وخزف وزجاج وخشب وعاج وأقمشة وسجاد وغيرها ويعبر عنها أحياناً بالفنون الزخرفية Decorative arts وأحياناً أخرى بالفنون التطبيقية Applied arts ولكن بوجه عام فإن التحف التطبيقية هي التحف المنقولة التي كانت تزخرف بشتى أنواع الزخارف التطبيقية ومن هنا أطلق عليها تحف تطبيقية وهو ما اعتاد أساتذة وعلماء الآثار الإشارة إليه كما اعتاد الدارسين على إطلاق هذا الاسم على التحف المنقولة .

وقد كان قدماء الباحثين في تاريخ الفن يطلقون على فنون التحف المنقولة عبارة الفنون الفرعية Minor Arts تميزاً لها عن الفنون التي تتصل بالعمائر القائمة يستوى في ذلك عندهم الفن الإسلامي مع الفنون المختلفة السابقة عليه أو المعاصرة له[1] .

ولم تكن رسوم التحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي هي المحاولات الأولى للمصور المسلم ، بل استطاع رسم العديد من أشكال التحف التطبيقية منذ زمن بعيد ولعل الصور الجدارية التي وجدت في القصور الأموية والحمامات الفاطمية وفي كنيسة الكابلابالاتينا في باليرمو خير دليل على ذلك حيث تشتمل العديد من صورها الجدارية على تحف تطبيقية متنوعة الأشكال والأحجام كالأباريق والكؤوس والقنينات والمزهريات وأطباق الفاكهة وبعض الآلات الموسيقية وغيرها[2] .

ومن خلال تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي أمكن التعرف على الكثير من أنواع التحف التطبيقية المختلفة كالتحف المعدنية من أسلحة متنوعة منها السيوف والتروس والقسي والسهام والخوذات ومن أنواع أخرى كالأباريق والصواني والطسوت وكالتحف الزجاجية والخزفية كالكؤوس والقنينات والمزهريات

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٦٣

(٢) Wajdan Ali : The Arab contribution to Islamic art from the seventh to the fifteenth centuries, Jordan, 1999, fig., 119, p., 161 & fig., 120, p., 162 وانظر أيضاً :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي . نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٧ ، ٨ ص ٤٠٨ ولوحة ٩ ، ١٠ ، ص ٤٠٩ ولوحة ١١ – ١٢ ، ص ٤١٠

والتحف المصنوعة من الخشب كقطع الأثاث من كراسي ومناضد ومقاعد وأسرّه وغيرها بالإضافة إلى أشكال الملابس والأزياء وأشكال بعض السجاجيد .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التحف التطبيقية التي رسمت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي لم يرسمها الفنان من أجل الطابع الزخرفي بل كانت تمثل جزءً من موضوع الصورة أي أنها كانت تكمل الموضوع فعلى سبيل المثال لا يمكن للفنان أن يرسم موضوع يمثل إحدى الحروب أو بعض ألعاب الفروسية دون أن يرسم مجموعة الأسلحة المستخدمة وكذلك الأمر بالنسبة لبقية التحف الأخرى .

وسوف تستعرض الدراسة في هذا الباب مجموعات التحف التطبيقية المختلفة من حيث مواد صنعها من خلال ظهورها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .



الفصل الأول

رســـوم التحـــف المعدنيـــة



التحف المعدنية

لعبت التحف المعدنية دوراً عظيماً فى حياة المسلمين على مر العصور ، وبالرغم من ذلك فإن قلة ما وصلنا من تحف معدنية يعد هو الشئ الواضح وخاصة فى عصور الإسلام المبكرة وربما كانت تعاليم ونظم القرآن الكريم التى تدعو إلى التقوى والزهد هى التى أدت إلى انشغال المسلمين بنشر الدين الإسلامى وتوسيع قاعدة الفتوحات الإسلامية وتوطيد دعائم الدولة الجديدة وبذلك انصرف المسلمون فى أول عهدهم عن الاهتمام بإنتاج تحف معدنية أو غيرها من التحف(١) ومع ذلك فلا يمكن القول أن المسلمين فى تلك الفترة لم ينتجوا لنا بعض التحف المعدنية ولكنها كانت قليلة(٢) وذات تأثيرات وأساليب مختلفة ، ففى أول الأمر اقتبس الصناع المسلمون الأساليب الساسانية سواء من حيث الشكل أو الزخرفة وخاصة فى صناعة الأوانى الفضية حتى أنه حدث كثيراً من اللبس فى إمكانية التمييز بين التحف الفضية الساسانية المتأخرة والإسلامية المبكرة ، غير أنه لم يلبث أن طور الصناع المسلمون أساليب فنية راقية خاصة بهم ذات طابع إسلامى صرف(٣) .

ولاشك أن استخدام المعادن من ذهب وفضة ونحاس وحديد وبرونز بالإضافة إلى الزنك كان منذ فترات بعيدة وقبل العصر الإسلامى واستمر استخدام مثل هذه المعادن خلال العصور الإسلامية حيث كانت تستخرج من باطن الأرض باستثناء القصدير حيث ذكرت العديد من المؤلفات أن هذا المعدن كان قليل بالأراضى العربية ولذلك كان يجلب بكميات كبيرة من أوروبا ومن هذه المعادن أخرج لنا الفنان المسلم أروع التحف المعدنية ذات الأشكال والأحجام المختلفة(٤) .

---

(١) Lane, poole : Art of the saracens in Egypt, London 1928, p., 151

(٢) تعتبر التحف المعدنية الإسلامية أقل عدداً بكثير من التحف المعدنية التى وصلت إلينا من الحضارات القديمة التى سبقت الحضارة الإسلامية إلى الوجود ، ولا يمكن تعليل ذلك بطول مدة هذه الحضارات القديمة وقصر مدة الحضارة الإسلامية نسبياً ، فإن هذا الطول فى الزمن يقابله فى جانب المسلمين ازدياد فى العدد وإقبال المسلمين على استخدام المعادن على نطاق أوسع من ذى قبل ، وربما يرجع السبب الرئيسى لكثرة التحف المعدنية التى وصلت إلينا من الأقدمين وقلة تلك التحف التى وصلتنا من أجدادنا المسلمين فيكمن كما يذكر بعض العلماء فى اختلاف طريقة دفن الموتى عندهم عن تلك الطريقة عندنا ، فمقابر الأقدمين عامرة بما كانوا يستعملونه فى حياتهم من تحف وأدوات معدنية فى حين أن مقابر المسلمين ليس بها سوى جثه الميت ملفوفة فى كفن . أنظر :

محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، ص ١٤٧

(٣) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٣٨١

(٤) Rachel, ward : Islamic metal work, published by British museum press, London 1993, p., 29

وتطورت صناعة التحف المعدنية من عصر إلى أخر حتى كان العصر الأيوبى الذى يعد بحق من أزهى العصور التى بلغت فيها صناعة التحف المعدنية أوج عظمتها حيث أنه من المعروف أن الكثير من صناع التحف المعدنية قد هجروا الموصل فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى قاصدين سوريا ومصر للعمل فى خدمة أمراء بنى أيوب بدمشق وحلب والقاهرة ولاشك أن هجرتهم هذه قد ساعدت فى تطور هذه الصناعة كما أنهم نقلوا معهم أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى أنه يتعذر إرجاع التحفة إلى بلد معين ما لم يكن عليها نص كتابى يحدد نسبتها بالرغم من أن عقيدة الأيوبيين الدينية كانت المذهب السنى إلا أنهم لم يمانعوا فى زخرفة الأوانى المعدنية بالأشخاص الآدمية فتظهر من العصر الأيوبى تحف معدنية غاية فى الدقة والإتقان مزخرفة بوحدات آدمية وحيوانية تأثراً بالأساليب الموصلية .

كما يمكن ملاحظة أن هناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية والتى تعد قطع ذات أهمية خاصة لدى المشتغلين بدراسة التحف المعدنية وتحمل هذه التحف موضوعات زخرفية مسيحية ويحمل بعضها أيضاً أسماء بعض سلاطين بنى أيوب ويرجع سبب ذلك إلى تسامح سلاطين الأيوبيين ولاسيما سلاطين دمشق الذى بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن حالفوا مدة من الوقت مملكة بيت المقدس الصليبية[١] ومن هذه المجموعة شمعدان بمتحف الفنون الزخرفية بباريس عليه اسم صانعه داوود بن سلامه الموصلى وتاريخ صناعته (٦٤٦ هـ-١٢٤٨ م)[٢] .

وفى العصر المملوكى أنتجت مصر وسوريا أبان حكم المماليك أمثلة رائعة من التحف المعدنية المصنوعة فى دمشق وحلب والقاهرة بأيدى أولئك الفنانين الذين جاءوا من الموصل ثم بأيدى الصناع الوطنيين فيما بعد ، وقد بلغت صناعة التحف المعدنية غايتها فى عصر السلطان محمد بن قلاوون حيث وصلنا الكثير من التحف المعدنية التى تحمل اسم ذلك السلطان المملوكى ومن روائع ذلك كرسى من النحاس المخرم المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٣٩) (لوحة رقم ٧١) باسم

---

(١) ديماند م . س : الفنون الإسلامية " ترجمة أحمد محمد عيسى " دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص ١٥٤

(٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ١٩٨

الناصر محمد بن قلاوون منشورى الشكل سداسى الأضلاع كان فى مارستان السلطان قلاوون قبل نقله إلى المتحف وفى وسط قرصه العلوى شريط دائرى من الكتابة الكوفية ذات الزخارف والحروف المتداخلة بعضها فى بعض والمدببة فى أعلاها كأسنة الرماح ويتوسط هذا الشريط كلمة " محمد " فى دائرة صغيرة وتقرأ هذه الكتابة " عز لمولانا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان قلاوون " وفى القرص عدا ذلك ست مناطق فيها كتابة بخط النسخ المملوكى نصها " عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين ابن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحى " وبين المنطقة الوسطى المستديرة والمناطق الجانبية شبه المستطيله مساحة يوجد فى وسط كل جانب من جوانبها الست نصف جامة ذات فصوص صغيرة ، وقوام الزخرفة فى هذه الأجزاء من الجامات وفى المساحات الواقعية بين تلك المناطق شبه المستطيله رسوم بط صغير راع استعمالها فى زخرفة التحف المعدنية فى تلك الفترة من العصر المملوكى ، أما جوانب الكرسى الستة فإن كلاً منها يتألف من أربع حشوات مخرمه بينها فضيان وعلى الحشوات والقصبات كتابات مكفته ولا تختلف كثيراً عن الكتابات سالفة الذكر وفيها دوائر عليها رسم بط صغير ومنها أيضاً جامات مستديرة مكتوب فيها " عز لمولانا السلطان " وتتميز هذه التحفة بأن أرجلها تحمل كتابة عليها تاريخ صناعتها واسم الصانع نصها " عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الأستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنكرى " وذلك فى تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا المالك الناصر عز نصره .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى تنسب إلى العصر المملوكى محبره ومقلمة[1] من النحاس المكفت بالذهب والفضة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٤٤٦١) (لوحة رقم ٧٢) وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية دقيقة وزهور وخطوط

---

(١) تمثل المقلمة مرحلة متطورة من مراحل فنون المعادن الإسلامية إذ صارت تصنع بصفة أساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب أو الفضة وتطور شكلها إلى أن صارت على هيئة علبه مستطيله ذات غطاء تشتمل فى أحد طرفيها على وعاء المداد وفى الجزء الطويل الباقى تحفظ الأقلام وقد ازدهرت صناعة الدوى فى مختلف الأقطار الإسلامية كما تشهد بذلك النماذج الرائعة التى وصلتنا .

هندسية متشابكة وقد وزعت الزخارف توزيعاً جيداً بما يضمن ظهور خاصية التماثل في توزيع العناصر الزخرفية وتحمل هذه المقلمة كتابات بالخط الكوفي المجدول وبخط النسخ في جزءها الأسفل وتسجل هذه الكتابات أن هذه التحفة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة (٧٦٤ هـ ـ ١٣٦٣ م) كما أنها تحمل العديد من الألقاب التي شاعت وانتشرت خلال العصر المملوكي ومنها المالك والملك والعامل والعالم والمجاهد وغيرها من الألقاب ولقد ظل إنتاج مصر وسوريا من التحف المعدنية على درجة كبيرة من الإتقان خلال القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي ثم استمرت الأساليب التي اتبعت زمن الناصر محمد تتقدم وتتطور وزاد الميل نحو استخدام التعبيرات النباتية الطبيعية المزهرة ولاسيما في أواخر ذلك العصر وخلال القرن التاسع الهجري ـ الخامس عشر الميلادي استمر إنتاج بعض القطع المتقنة الصنع فقد كتب المقريزي حول سنة ١٤٢٠ م النص التالي " وقد قل استعمال الناس في زماننا هذا النحاس المكفت وعز وجوده فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه .... وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة "[١].

ومن هنا يمكن القول أن التحف المعدنية بكافة أشكالها كانت تنم عن أصحابها وتعكس مجتمع أصحابها من حيث الفخامة والثراء ومن حيث الفقر ، فالتحفة المعدنية مهما كان شكلها تعكس صورة عن المجتمع الذي تنتمي إليه[٢].

ومن خلال مجموعة الأمثلة السابقة للتحف المعدنية يمكن القول أن العصر المملوكي قد شهد تطوراً كبيراً في صناعة وزخرفة التحف المعدنية بكافة أشكالها وكان لذلك أثره الواضح في اهتمام المصور المسلم في ذلك العصر برسم العديد من أشكالها في صور المخطوطات كما سيتضح ذلك من خلال استعراض الدارسة لأشكال التحف المعدنية التي ظهرت في صور المخطوطات .

---

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ١٥٧

(٢) Rachel, ward : Islamic Metalwork, p., 37

الأسلحـــة

استخدم الإنسان المعادن أول ما استخدمها فى صنع الأسلحة[1] ليدافع بها عن نفسه ضد الحيوان وضد عدوه من بنى الإنسان ، ومن هنا يمكن القول بأن البيئة كان لها دورها المؤثر فى صناعة الأسلحة منذ أقدم العصور ثم مع مرور الزمن تلاشى تأثير البيئة فى صناعة الأسلحة وتدخلت عوامل أخرى كثيرة كان لها أثرها البالغ فى صناعة السلاح .

وخلال العصور الإسلامية انتشرت صناعة الأسلحة منذ العصور المبكرة نظراً للظروف التى قامت خلالها الدولة الإسلامية وذلك فى جميع الأقطار التى خضعت للسيادة الإسلامية وذلك من أجل الدفاع عن كيان الدولة الجديدة فى مهدها تحقيقاً لقول الله تعالى " وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لا تَعْلَمُونَهُمْ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لا تُظْلَمُونَ "[2] واستمر الأمر هكذا طوال العصور الإسلامية .

ففى العصر الأيوبى وعلى الرغم من قصر الفترة التى عمرتها دولة الأيوبيين فى مصر فإنه وكما سبقت الإشارة إلى أن هذه الدولة جاءت وليدة أحداث الحروب الصليبية وثمرة مشروع الجبهة الإسلامية المتحدة وكانت الدولة الأيوبية هى التى عاصرت أشد مراحل الحروب الصليبية ضراوة وعنفاً ولذلك كان من الطبيعى أن يكون الاهتمام بالجيش فى أيام تلك الدولة فائقاً لأنه الأداة الكبرى للجهاد ، ونتيجة طبيعية للاهتمام بالجيش كان الاهتمام أيضاً بصناعة الأسلحة ، وأغلب الظن أن نسبة كبيرة من الأسلحة التى استخدمتها الجيوش فى العصر الأيوبى كانت تصنع فى مصر والشام ، وربما يؤكد قيام صناعة الأسلحة المعدنية بمصر فى ذلك العصر إشارة أحد المؤرخين المعاصرين لحكم الأيوبيين إلى اسم صناع السلاح فى ذلك العصر ومنهم أبو الحسن الأبرقى الأسكندرى الذى كان يزاول

---

(١) استخدمت عدة طرق فى صناعة الأسلحة أبرزها طريقة التسخين وهى المرحلة الأولى وذلك من أجل طرق الحديد وتشكيله حسب ما يراد صنعه وطريقة البرشمة وهى من العمليات الصناعية العامة وتتم لتثبيت الأجزاء المكونة لبعض أنواع الأسلحة كتثبيت مقبض السيف بنصله وطريقة اللحام واستخدمت أيضاً جنباً إلى جنب مع طريقة البرشمة ولكن على نطاق ضيق ، وطريقة السقاية وأخيراً طريقة الطلاء لمنع الصدأ . أنظر :

حسين عبد الرحيم حسن عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٠ ـ ١٣٢

(٢) القرآن الكريم : سورة الأنفال ، الآية ٦٠



مهنته منذ عهد الوزير ضرغام في أواخر الحكم الفاطمي لمصر ومن جهة أخرى تشير بعض المؤلفات التاريخية إلى جلب بعض الأسلحة اللازمة للجيوش من البلدان الأجنبية وربما يرجع ذلك إلى عدم كفاية ما كان يصنع منها محلياً في مصر وبلاد الشام وامتاز العصر المملوكي عن العصور الإسلامية السابقة عليه في مصر بكثرة ما أمدنا به من مجموعات الأسلحة المعدنية المتنوعة الأشكال والوظائف وتعد هذه المجموعات الآن من الكنوز التي تعتز بها كثير من المتاحف العالمية الفنية والعسكرية وخاصة متاحف تركيا التي قدر لها أن تفوز بنصيب الأسد من أسلحة المماليك .

ولقد ساعد على انتشار صناعة الأسلحة وكثرتها خلال هذا العصر عوامل كثيرة منها الطابع الحربي لدولة المماليك حيث تميزت بقيامها في ظل نظام حربي دقيق كانت له الغلبة على سائر أحوالها وكانت نشأة المملوك نفسه تقوم على أساس حربي محض منذ شرائه وتربيته بأسلوب عسكري وكان من الطبيعي أن يؤدي الطابع الحربي لدولة المماليك إلى اهتمام سلاطينها بالجيش وتزويده بالأسلحة اللازمة بأعداد كبيرة تفي باحتياجاته .

يضاف إلى ذلك أن ألعاب الفروسية كانت من أهم مميزات مجتمع المماليك شأنه في ذلك شأن المجتمعات الأرستقراطية الإقطاعية وقد اهتم سلاطين المماليك بالفروسية وفنونها وألعابها وأسلحتها لأنها كانت بمثابة التدريب العسكري الذي يتلقاه المملوك قبل أن ينخرط في سلك الجندية وقد أنعكس ذلك أيضاً في صور المخطوطات التي اشتملت على الكثير من هذه الألعاب والتدريبات باستخدام أمثلة متعددة من الأسلحة المختلفة بل انعكست أيضاً على إنتاجها الفني حيث اتسمت العديد من التحف الفنية المختلفة خلال العصر المملوكي باحتوائها على موضوعات زخرفية تمثل الحروب والصراعات[1] وألعاب الفروسية وكانت مواكب السلاطين في عصر المماليك ذات تأثير في كثرة انتشار الأسلحة وصناعتها حيث كانت تخرج هذه المواكب في مناسبات مختلفة أهمها تولية السلطان الحكم وصلاة الجمعة والعيدين ولاشك أن حمل الأسلحة المختلفة أثناء المواكب السلطانية كان يستتبع الاهتمام بأمرها وتجديدها حتى تظهر بصورة تليق بحملها حول السلطان في موكبه .

---

(١) David, James : Islamic art, an introduction, London & New York 1974, p., 45

هـذا وقـد تعـددت أشـكال الأسـلحة التـى ظهـرت فـى صـور المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى وظهـرت أسـلحة الهجـوم كالسـيف والقـوس والسـهم والـرمح كمـا ظهـرت بعـض أسـلحة الـدفاع كـالخوذة والـترس وغيرهـا ومـن خـلال صـور المخطوطـات أمكـن التعـرف علـى الكـثير مـن ألعـاب الفروسـية والتـدريبات المختلفـة بالأسـلحة المتنوعـة كمـا سـتتعرض الدراسة لكافة أنواع الأسلحة التى ظهرت فى صور المخطوطات على النحو التالى :

السيـــف

على الرغم من تعدد أنواع الأسلحة التى استخدمت إلا أن السيف يعد أهمها وأكثرها فاعلية ولا يختلف السيف فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى تكوينه العام عن العصور الإسلامية الأخرى فهو يتكون من نصل طويل قد يكون مستقيماً بحد واحد أو بحدين وقد يكون مقوساً بحد واحد وطرفه بحدين وقد يزود النصل بشطوب[1] طولية أو لا يزود ، وللسيف مقبض يثبت بإحكام فى يد النصل وكان من الطبيعى أن يتناسب شكل المقبض وحجمه مع شكل السيف نفسه حتى يتحقق أكبر قدر من سهولة الاستعمال أو مكان الضرب أو الطعن بالسيف ويتصل بالمقبض واقية السيف وهى عبارة عن قطعة من المعدن ذات شكل رباعى متقاطع ويتم تركيبها أعلى المقبض عند بداية النصل وتقع على الواقية عبء تلقى ضربات الخصم ووقاية يد المحارب .

ولقد أفاضت كتب الأدب وكتب التاريخ فى وصف السيوف وعددت أسمائها ويكفى أن نذكر واحداً منها له مكانته المرموقة بين السيوف جميعاً هو " ذو الفقار " سيف النبى ﷺ الذى غنمه فى موقعة بدر وكان لهذا السيف فى نفس الرسول الكريم مكانة عظيمة دون باقى سيوفه الكثيرة التى ذكرت كتب السيرة أسمائها[2] .

ويعد السيف أحد أهم الأسلحة التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ومن أبرز أشكال السيوف التى اهتم الفنان برسمها فى صور المخطوطات .

السيف المستقيم :

وكان السيف المستقيم غالباً يصنع بحد واحد وقد ظهر السيف المستقيم فى تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٣ قبطى)[3] وقد تم

---

(١) الشطوب هى الطرائق التى فى متن السيف وتكون الشطوب أما بارزة أو غائرة بطول النصل ومازالت معظم الأسلحة الحديثة تشتمل على هذه الشطوب .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامى تاريخه وخصائصه ، مطبعة أسعد ، بغداد ١٩٦٥ م ، ص ١٣٥

(٣) يعتبر هذا المخطوط أقدم مخطوط مزوق بالصور ينسب إلى مصر فى عصر الأيوبيين وقد نسخ على يد ميخائيل أسقف مدينة دمياط ويشتمل المخطوط على عدد من الصور التى تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين ، وعلى الرغم من أن هذه المخطوطة تمثل نسخة من الكتاب المقدس لدى المسيحيين فإنها زوقت بصور تختلف تمام الاختلاف عن صور أية مخطوطة قبطية أخرى ويذكر بعض علماء الآثار أن أساليبها التصويرية ذات تأثير كبير برسوم المخطوطات العربية المعاصرة ، ويتجلى فيها الكثير من الملامح والعناصر الزخرفية ذات الطابع العربى الإسلامى فى رسوم الأشخاص ورسوم الثياب العربية ورسوم العمائر =



نسخه عام (٥٧٦ هـ - ١١٨٠ م) في مدينة دمياط[1] وتمثل التصويره سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الإمبراطور هيرودس (لوحة رقم ٧٣) ويهمنا من التصويره هنا رسم الجندى الذى يتمنطق بسيف عريض ويمد يده وهى تحمل طبق كبير به رأس يوحنا وتمد سالوم أبنه هيرودس يدها إلى الجندى لتأخذ منه الطبق ، والناظر إلى رسوم التصويره يلاحظ أن السيف المرسوم بها من النوع المستقيم داخل الغمد الخاص به كما يبدو السيف عريضاً بشكل واضح وينتهى " الجراب " بشكل كروى لم نشاهده من قبل فى إشكال الإغماد التى استخدمت لحفظ السيوف وربما يكون هذا الشكل الكروى إضافة من المصور كنوع من الاهتمام بالسيف ولفت النظر إليه وإبرازه فى التصويره على اعتبار أهمية الموضوع نفسه وأن هذا السيف هو الذى استخدم فى قطع رقبة يوحنا المعمدان ، ومن هنا رسمه الفنان بشكل غير مطابق لأشكال إغماد السيوف ويعد هذا المثال من السيوف إحدى نماذج السيوف المستقيمة التى وجدت فى تصويره تنسب إلى العصر الأيوبى مما يؤكد أن السيوف المستقيمة كانت السمة البارزة فى صناعة السيوف الأيوبية .

واستمرت صناعة السيوف المستقيمة أيضاً خلال العصر المملوكى ورسمت بكثرة فى صور المخطوطات خلال هذا العصر ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن (تحت رقم ٩٧١٨) وينسب المخطوط إلى سوريا فى الربع الأخير من القرن السابع الهجرى - الثالث عشر الميلادى وتمثل التصويره أبا زيد السروجى ومعه الحارث على ظهر جملين فى رحله بريه (لوحة رقم ٧٤) وفيها رسم الفنان إحدى الشخصيتين وهو يتمنطق بسيف مستقيم نصله يتميز بالطول كما أن عرضه طبيعى بالمقارنة بالسيوف الأخرى المستقيمة التى ظهرت فى صور المخطوطات والسيف هنا داخل غمده وقد وضح من خلال التصويره وجود مقبض السيف والواقية ويتميز المقبض هنا بصغر

= وقطع الأثاث الإسلامية هذا إلى جانب رسوم الأشجار والأعشاب والأرضية النباتية التى تعد من مميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(١) تعتبر مدينة دمياط إحدى المدن التى اشتهرت بإنجاز بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير شأنها شأن مدينة القاهرة عاصمة الديار المصرية التى أنجز فيها العديد من المخطوطات . أنظر :

Williams, Caroline : Islamic monuments in Cairo (a practical guide) Cairo, the American university in Cairo 1985, p., 14



حجمه مقارنة بطول النصل كما يلاحظ أن النصل ينتهي بجزء مستدير بعض الشئ وذلك من خلال شكل الغمد نفسه[1] وفى تصويره أخرى من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية المحفوظ بمكتبة تشستربيتى (دبلن)[2] والتى تمثل فارساً على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٥) حيث قام الفنان برسم سيف عريض وقصير فى الوقت نفسه وهو مستقيم الشكل وله مقبض معدنى ويبدو أن السيف خال من الزخرفة ويبدو من خلال التصويره أن المنظر يعد إحدى أساليب تعلم الفروسية وتدريبات خاصة لدراسة وتعلم فنون القتال حيث يلاحظ أن هذا الفارس معلماً لفنون الحرب وذلك من خلال ملامح الوجه واللحية والشارب التى تدل على كبر سنه وأنه ليس محارباً شاباً وإنما يقوم بإعطاء الدروس المتعلقة بفنون الحرب والقتال .

وفى تصويره من نسخة من نفس المخطوط السابق والمحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (A ٢٦٥١)[3] إلا أن تأريخها متأخر عن النسخة السابقة حيث أنها مؤرخة بسنة (٧٧٥ هـ - ١٣٧٣ م) وتمثل التصويره فارساً على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٦) ويمسك بيده اليسرى سيفاً مستقيماً وقد رفعه إلى أعلى بشكل مقلوب وكأنه سيدخله فى غمده ويمسك بيده اليمنى سيفاً أخر مستقيماً فنصليهما مستقيمان كما يبدو أن المقبضين قد اختلفا حيث أن مقبض السيف الموجود باليد اليمنى ينتهى من أسفل بشكل كرة فى حين أن السيف الآخر له مقبض مستقيم ، إلا أنه يؤخذ على المصور أمراً هاماً وهو رسم الفارس

---

(١) كانت إغماد السيوف تصنع عادة من الخشب وتغطى بطبقه من جلد أسود فى أغلب الأحيان ومن الطبيعى أن يتناسب شكل الغمد وطوله مع نوع السيف الذى سيحتفظ به وشكله .

(٢) مخطوط نهاية السؤل والأمنية هو بحث فى فنون الفروسية من تأليف محمد بن عيسى بن إسماعيل الحنفى الأنصارى الذى توفى بدمشق عام ١٣٤٨ م ، وكان المؤلف قد درس فنون الحرب والقتال مع ناصر الدين الرماح وهو تلميذ المعلم القدير نجم الدين الأحدب ، ومع عز الدين عبد العزيز الرماح أحد المماليك البحرية فى قلعة دمشق ، وقد انتهى من إعداد هذا الكتاب فى الربع الثانى من القرن الثامن الهجرى - الرابع عشر الميلادى ، ويتألف بحث الأنصارى من أثنى عشر درساً أو تعليماً خصصت للتعريف بفنون الفروسية والحرب والتدريب عليها فى المضمار وميدان القتال معاً ، وتضم فصول الكتاب تمرينات على استعمال القوس والسهم والرمح والسيف وغير ذلك من الأسلحة فضلاً عن تشكيل الجيوش ورسم التكتيكات العسكرية ووضع حيل التمويه التى تستخدم فيها الحرائق والأدخنة ، كما يشتمل الكتاب على نصائح حول أنسب الطرق لتقسيم الغنائم وأحكام الشرع الإسلامى فيما يتعلق بحماية الأسرى وإبرام المعاهدات ، وتعد هذه التصويره ضمن تصاوير أقدم نسخة مصورة من هذا الكتاب والتى نسخها عمر بن عبد الله بن عمر الشافعى فى سنة (٧٦٧ هـ - ١٣٦٦ م) أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islam . art of the Mamluk, p., 262 – 263

(٣) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 21, p., 63

وقد أمسك بكلتا يديه سيفين فى وضع مواجهة وكأنه يدخل السيف الأعلى فى غمده على اعتبار أنه يقصد رسم السيف الأسفل وكأنه غمد إلا أن شكل الغمد يختلف عن هذا الشكل فالغمد جزء يغطى النصل فقط ولا يحتوى على مقبض كالموجود فى التصويره والأرجح أن المصور كان يقصد من رسم هذا الشكل أنه يمثل إحدى التمرينات الخاصة بالسيف وأن الشخص الذى يمتطى الجواد ما هو إلا معلم يعطى بعض الدروس الخاصة بالتعامل مع أكثر من سيف وبعض التمرينات التى يجب على الفارس أتباعها إذا دعت الضرورة الحربية حمل أكثر من سيف واحد .

وتجدر الإشارة إلى أن رسوم السيوف المستقيمة قد تنوعت فى صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكى واختلفت فى مادة صناعتها فكما رأينا السيوف المعدنية قام الفنان برسم السيوف المصنوعة من الخشب ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة)[1] والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٦) رسم الفنان سيفاً من الخشب ذات نصل مستقيم والمقبض أيضاً رسم بشكل مستقيم وليس به انحناءه والسيف خالى من الزخرفة ويعتقد أن الفنان قد عبر عن رسم مثل هذه السيوف الخشبية نظراً لطبيعة المكان الذى تدور فيه أحداث التصويره وهو المسجد هذا من جهة ومن جهة اخرى طبيعة الشخص الذى يحمل السيف وهو كما نعلم رجل بلغ من الكبر عتيا وعبر الفنان بهذا السيف على أنه أداة يتوكأ عليها أبا زيد وكأنه عصا وقد رأينا أبا زيد يتوكأ على عصا فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ ـ ١٢٢٣ م)[2] (لوحة رقم ٣٩) إلا أن الفنان فى هذه الصورة وكما سبق ذكره نجح فى إضافة المزيد من الدقة والإتقان فى جميع تفاصيل الصورة عكس التصويرة الأخرى ، ومن هنا يمكن القول أنه رسم السيف الخشبى فى هذه الصورة بدلاً من العصا لإضافة مزيداً من التناسق بين الأشكال الآدمية وبين أدواتهم التى يستعملونها كما أن صناعة السيوف الخشبية لم تكن بأهمية السيوف المعدنية لقلة استخداماتها ولذلك فهناك احتمال أخر حيث يمكن القول بأن السيف الذى يمسك به أبا زيد فى هذه الصورة هو سيف معدنى

---

(١) Richard Ettinghausen : Arab painting, 146, p., 146

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

بالفعل داخل الغمد الخشبى الخاص به خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن الواقية الخاصة بالسيف واضحة تماماً .

السيف المقوس :

وهو النوع الثانى من أنواع السيوف التى ظهرت فى صور المخطوطات وهو عادة يصنع بحد واحد وينتهى بطرف ذو حدين وهو النوع الأكثر شيوعاً فى عصر المماليك ولعل الحروب الكثيرة التى خاضتها الدولة المملوكية قد أدى إلى التأثر بأشكال بعض الأسلحة التى كان يستخدمها المغول والصليبيين كنتيجة للاحتكاك بهم والتأثر ببعض مظاهر حياتهم العسكرية وليس أدل على ذلك من أخذهم السيف المقوس الذى كان يعرف باسم " القليج " عند المغول القادمين من أواسط أسيا فى القرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى حيث بدأ يشيع استخدامه بمصر منذ ذلك التاريخ لأن المماليك رأوا فيه مزايا تفوق مزايا السيف المستقيم[١] .

ومن أبرز أمثلة السيوف المقوسة التى تنسب إلى العصر المملوكى واحداً ينسب إلى السلطان قنصوه الغورى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٣٥٩٥) (لوحة رقم ٧٧) وهو عبارة عن سيف ذو نصل مقوس بحد واحد وطرفه مدبب وذو حدين ، أما المقبض فهو منحنى وينتهى بجزء كروى ، ويلاحظ أن واقية السيف قد فقدت[٢] ، كما زخرف النصل بزخارف كتابية تحمل نصاً مكتوباً بالخط الثلث الجميل يقرأ " عز لمولانا السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين أبو الفقراء والمساكين خلد الله ملكة بمحمد وآله " (لوحة رقم ٧٨) ولاشك أن التأمل فى صناعة هذا السيف وبعض الأمثلة الأخرى التى تحتفظ بها المتاحف الأوروبية من حيث التأنق الفائق فى صنعها وزخرفتها بأروع الزخارف يدفع إلى الاعتقاد بأن مثل هذه السيوف أو على الأقل بعضها لم يصنع لكى

---

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ٣٧

(٢) يبدو أن واقية هذا السيف كانت مثبته به فى الفترات السابقة حيث أن الأستاذ الدكتور حسن الباشا قام بنشر هذا السيف وتظهر به الواقية الخاصة به واضحة تماماً فى حين أنه الآن معروض بمتحف الفن الإسلامى بدون وجود هذه الواقية التى ربما يتم لها بعض الترميمات من أجل إعادتها وتثبيتها فى مكانها . أنظر :

حسن الباشا : القاهرة تاريخها - فنونها - آثارها " بالاشتراك مع آخرون " مؤسسة الأهرام ، القاهرة ١٩٧٠ ، شكل ٢٧ ، ص ١٤٦

يستعمل فى الحروب لسفك الدماء بل كانت تحمل فى الحفلات العامة من أجل الأبهة والخيلاء ولمجرد التوصل عن طريقها إلى عمل فنى خالد يذكر بالحمد والثناء للفنان المبدع الذى حقق هذا الإنجاز المعجز والمبهر فى حد ذاته وإبراز جهد الفنان وتفوقه وبراعته .

وقد وصل إلينا أشكالاً للسيوف المقوسة فى صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص التى تنسب إلى العصر المملوكى ففى تصويره من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن[1] والتى تمثل إحدى الدروس الخاصة بالضرب بالسيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها رسم الفنان شخصين داخل حجرة مخصصة للتعليم حيث رسم مجموعة من السيوف المقوسة معلقة على إحدى جدران الحجرة ورسم شخصين يمسك كل واحد منهما بسيف ذو نصل طويل مقوس الشكل وقد نجح المصور فى رسم السيف بشكله الصحيح وبكافة أجزاءه فرسم النصل بشكل مقوس ورسم أيضاً مقبض السيف بالإضافة إلى الواقية ، ويلاحظ أن التصويره تعطى درساً فى كيفية الضرب بالسيف عن طريق أن يقوم الضارب بإسناد إحدى ركبتيه إلى الأرض وقد امتدت رجله الأخرى إلى الخلف ويضرب بالسيف مما يعطى قوة وتأثيراً لضربته الموجهة إلى الخصم وتعبر فى نفس الوقت على أن السيف المقوس له الكثير من المزايا التى تساعد الفارس على القيام بعمله أكثر من السيف المستقيم وفى تصويره أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل رجال مسلحون (لوحة رقم ٥٤) رسم الفنان نموذجاً للسيوف المقوسة حيث رسم أحد الأشخاص المسلحون الذين يقفون أمام إحدى المنشآت العسكرية ويمسك الشخص الموجود فى يسار التصويره بيده اليسرى بسيف ذو نصل مقوس يتميز بالطول وله مقبض ، ويلاحظ فى هذه التصويره أهمية الواقية الخاصة بالسيف وكيف أنها تستطيع أن تحمى يد الفارس فى تلقى ضربات العدو دون أن تصاب يد المحارب وأخيراً يمكن الإشارة إلى أن غالبية أشكال السيوف سواء المستقيمة أو المقوسة التى ظهرت فى صور المخطوطات كانت تقتصر على ظهورها فى صور المخطوطات التى تمثل ألعاب الفروسية والتدريب عليها ولم نشاهد على سبيل المثال بعضاً من هذه السيوف فى يد

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 32, p., 73



أصحابها أثناء معركة حربية ، والأمر هنا لا يعد تقصيراً من المصور فالأهم أنه استطاع بالفعل أن يعطى صورة واقعية لأشكال السيوف التى كانت تستخدم فى تلك الفترة وهو يعلم تماماً أن السيف المستخدم فى التدريب وفى التعليم هو نفسه الذى يستخدم أثناء الحروب بالإضافة إلى ذلك قلة المخطوطات الحربية التى وصلت إلينا فى تلك الفترة مع الوضع فى الاعتبار أننا شاهدنا إحدى المعارك الحربية التى ظهرت مرسومة على إحدى الأوراق التى ترجع إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى وفيها استطاع الفنان أن يعطى انطباعاً حقيقياً لما يدور فى مثل هذه المعارك بالإضافة إلى أنه قام برسم العديد من أنواع الأسلحة المستخدمة كالقوس والسهم والترس فى وضع يعبر عن الحركة (لوحة رقم ٥)[١] .

(١) أنظر صفحات ١٧ ـ ١٨ من هذا البحث

الرمـــــح

يعتبر الـرمح أحـد الأسـلحة الرئيسية التـى اسـتخدمت خـلال العصـور الإسـلامية كافـة ولـيس خـلال العصـر الأيـوبى والمملـوكى فحسـب كمـا يعـد الـرمح أحـد أسـلحة الهجـوم الهامـة ويستخدم للرمـى مـن بعـد ويتميـز عـن الأسـلحة الأخـرى كالسـيف والخنجـر بطولـه عنهـا ، وعلـى الـرغم مـن تعـدد أشـكال الرمـاح وخاصـة المملوكيـة فـإن الـرمح يتكـون بصـفة عامـة مـن نصـل مـن الحديـد أو الصـلب يتخـذ هيئـة حربـة مثبتـة فـى يـد طويلـة مـن خشـب أو حديـد (شكل رقم ٢٤) .

وقـد تنوعـت أيضاً أشكال النصل فبعضها أتخـذ هيئـة حربـة مسطحه حـادة الجـانبين تتسـع مـن أسـفل وتضـيق إلى أعلـى حتـى تنتهـى بطـرف مـدبب كمـا تميـزت الرمـاح بتزويـدها بشـطبه واحدة غائرة أو بارزة تتوسط النصل .

وقـد أمـدتنا تصـاوير المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى بالعديـد مـن نمـاذج الرمـاح وقـد تنوعـت فـى أشـكالها وعلـى وجـه الخصـوص شـكل النصـل لأن الجسـم فـى كافـة الرمـاح لا يـتغير بينمـا التنـوع كـان فـى شـكل النصـل ، كمـا يمكـن ملاحظـة أن أشـكال الرمـاح التـى رسمـت فـى تصـاوير المخطوطـات التـى تنسـب إلى العصـر الأيـوبى نفـذت بشـكل يفتقـد الكـثير مـن الدقـة ممـا أبعـد الـرمح عـن شـكله لأن المصـور لم يـراع فـى رسمـه الواقعيـة كمـا لا يتناسـب شـكله فـى تصـاوير المخطوطـات مـع التكـوين الطبيعـى أو المعتـاد لشـكل الـرمح فـى حـين أن الرمـاح التـى رسمـت فـى تصـاوير المخطوطـات خـلال العصـر المملـوكى كانـت متناسـبة ومطابقـة إلى حـد كـبير مـع أشـكال الرمـاح التـى وصـلتنا بالفعـل ويتضـح ذلـك مـن خلال دراسة لأشكال بعض الرماح من خلال تصاوير المخطوطات فى كلا العصرين .

ففـى تصـويره مـن كتـاب الأربـع بشـائر[1] المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس والمـؤرخ بسـنة (٥٧٦ هـ ـ ١١٨٠ م) والتـى تمثـل جمـوع اليهـود يطـالبون حـاكمهم بـيلاطس بمحاكمـة السـيد المسـيح (لوحـة رقـم ٨٠) يمكـن ملاحظـة أشـكال الرمـاح فـى أيـدى الحـراس حيـث يمسـك

---

(١) هناك مخطوط من الأربع بشائر مكتوب باللغة العربية ومخطوط بالمتحف القبطى بالقاهرة تحت رقم (٣٨٩) ومؤرخة بسنة (٦٢٣ هـ ـ ١٢٢٦ م) وتصاويره ملونة ومذهبه . أنظر :

حسن الباشا : فن التصوير فى مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ٨٤

كل حارس رمحاً بيده اليسرى والرمح عبارة عن يد طويلة ذات نصل بيضاوى الشكل مثبت فى اليد المستقيمة كما يبدو من شكل النصل أنه يختلف اختلافاً واضحاً عن طبيعة صناعة النصل حيث أن الطبيعى فى النصل أن يكون مدبباً كما هو المعتاد حتى يؤدى الغرض من صناعته وحتى يكون له مفعول قوى فى عملية القتال ، وهو هنا أقرب إلى شكل الدبوس .

وفى تصويره أخرى من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية[1] المحفوظ بمكتبة تشستربيتى فى دبلن والتى تمثل أربعة فرسان يمسكون بالرماح فوق أكتافهم بينما تعدو جيادهم من اليمين إلى اليسار حول بحيرة المضمار (لوحة رقم ٨١) نجد أن الفنان قد رسم شكلاً للرمح لا يختلف عن شكله الواقعى فهو عبارة عن يد مستقيمة طويلة بشكل ملحوظ وتنتهى بنصل الرمح ذات الشكل المدبب .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه النوعية من الأسلحة كانت نادراً ما تحمل زخارف نظراً لطبيعة استخدامها وكما سبق القول فإن رسوم هذه الرماح كانت بمثابة وصف لاستخدام الرمح فى الهجوم والتراجع والتطويق كما يذكر أن بعض صور هذا المخطوط رسم الفنان الرمح أثناء استعماله ضد الحيوانات البرية[2] .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الفروسية المحفوظ بمكتبة كير بلندن والتى تمثل إحدى تدريبات الرمح[3] (لوحة رقم ٨٢) وفيها رسم المصور إحدى الفرسان وهو يمتطى صهوة جواده ويبارز شخصين يقفان على الأرض ويمسك كلاهما بجسم طويل ذات نتوءات بارزة وقد أمسك الفارس برمح ذات يد طويلة ويختفى النصل خلف الجسم الذى يمسك به الشخص المواجه للفارس ، وهناك تصويره أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) وتمثل رجال مسلحون

---

(١) تعد هذه المخطوطات التى تمثل ألعاب الفروسية من وجهة النظر التاريخية أكثر أهمية من الناحية الفنية لأنها تعرض ألعاباً متنوعة مثل لعب الدبوس وتمرينات مختلفة كتمرينات التعامل مع الأسلحة المختلفة كالسيف والرمح والقوس والسهم ، وقد كانت هذه التمارين شائعة الاستخدام فى العصر المملوكى كما كانت تشكل مظهراً رئيسياً من مظاهر موكب المحمل الذى يتمثل فى قافلة الحجيج التى كانت تذهب إلى مكة .

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 5, p., 48

(٣) يذكر أن سلاطين المماليك كانوا يهتمون كثيراً بهذه التدريبات فيذكر أن السلطان بيبرس كان مولعاً بتمرينات الرمح كما يذكر أبن إياس كيف كان على جنود الاحتياط أن يتمرنوا أمام قايتباى لإظهار مهاراتهم .



أمـام إحـدى المنشآت العسكرية (لوحـة رقـم ٥٤) وفيهـا رسـم المصـور شـكلاً للـرمح يظهـر خلـف الحـارس الـذى يقف أمـام بـاب المنشأة والرمح هنـا عبـارة عـن يـد طويلـة تنتهـى بنصـل كمثرى الشـكل يرتكـز علـى واقيـة دائريـة ، ولعـل شـكل الـرمح فـى هـذه التصـويره يتطـابق مـع الرمـاح المملوكية من حيث التكوين العام له .

القوس والسهم

تعد القسي والسهام من أقدم أسلحة القتال والصيد وقد مهر العرب في استخدامها قبل الإسلام وبعده كما يعتبر أيضاً من الأسلحة الرئيسية التي استخدمت في العصرين الأيوبي والمملوكي للرماة من بعيد ، وقد استخدمت في عدة مجالات أهمها ساحات القتال وساحة الألعاب الرياضية حيث كان الرمي بالقوس أحد الألعاب المشهورة في ذلك العصر ، كما استخدمت في رحلات الصيد التي كان يقوم بها السلاطين .

ويصنع القوس من خشب ويصنع وتره من جلد أو من خيوط مفتولة ، أما السهم فيصنع جسمه من غاب أو خشب صلب خفيف أما نصله فيصنع من حديد ويتخذ شكلاً صغيراً مدبباً ويزود في جانبيه أحياناً بشوكات معدنية في عكس اتجاه سن النصل حتى يصعب نزعها من جسم الهدف بعد إصابة السهم له ، وكان السهم يزود أيضاً ببعض من ريش الطيور في عقبه ويتراوح عددها بين ريشتين وأربع ريشات وكانت تساعد على وصول السهم إلى مسافة أبعد وتحفظ توازنه حتى وصوله إلى هدفه .

وقد أمدتنا بعض تصاوير المخطوطات بطريقة صناعة القوس ففي تصويره من مخطوط ألعاب الفروسية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٨٢٣٥)[١] وفيها رسم المصور نموذجاً يمثل طريقة صناعة القوس وعلى وجه الخصوص الوتر الذى أشرنا إلى أنه كان يصنع أحياناً من خيوط مفتولة والواضح في التصويره هنا أن أحد الصناع[٢] يثبت قوساً مصنوع من الخشب وفتحته لأعلى ويخرج من مركز القوس سهماً في نهايته نجد خيطاً يتصل بطرفي القوس حتى يتمكن من عمل مجموعة من الخيوط المفتولة ليكون الوتر الخاص بالقوس (لوحة رقم ٨٣) ويلاحظ في التصويره أيضاً جسم القوس حيث يبدو

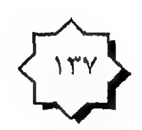
---

(١) ينسب هذا المخطوط إلى مصر وبلاد الشام خلال القرن التاسع الهجرى . الخامس عشر الميلادى ويمثل تصاوير هذا الكتاب رجالاً يحطبون أو يتبارزون بالعصى (لوحة رقم ١٦٤) أما راجلين أو على ظهور الخيل وهى توضح طرقاً وألعاباً مختلفة ترد فى نصوص الكتاب ولا يحد التصاوير فى هذا المخطوط إطار وليس لها أرضية أو خلفية ، كما أن بعضها غير كامل ومن الملاحظ أن رسوم الخيل متقنة فى حين أن الرسوم الآدمية غير دقيقة . أنظر :

حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص ١٧٦ . ١٧٧

(٢) أشارت بعض المؤلفات إلى بعض صناع السلاح خلال العصر المملوكى ومنهم الأستاذ الحلبى ، عطا محمد حمزه الشهابى ، يونس ، المعلم محمود الزردكاش ، جاجى يوسف ، المعلم محمد المصرى ، إبراهيم المصرى ، عبد الرحمن بن الأستاذ محمد المصرى ، على بن محمد المصرى . أنظر :

حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ١٥٠ . ١٥٨



أنـه يتخـذ شـكلاً نصـف دائـرى أو (قـوس) وذلـك فـإن أسمـه قـد اشـتق مـن شـكله ، كمـا يلاحـظ أن طرفـى القـوس أقـل فـى السمك مـن وسـطه وذلـك نظـراً لأن مـؤخرة السـهم ترتكـز علـى هـذا الجـزء عنـد إطـلاق السـهم وفـى تصـويره أخـرى مـن كتـاب البيطـرة المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بباريس تحـت رقـم (٢٨٢٦ عربـى)[1] والتـى تمثـل إحـدى تـدريبات القـوس والسـهم (لوحـة رقـم ٨٤) وفيهـا يظهـر فارسـان أحـدهما علـى جـواده والأخـر مترجـل ويقومـان بالتصـويب نحـو الهـدف الـذى أمـام كـلاً منهمـا ويظهـر القـوس فـى التصـويره بتكوينـه حيـث يظهـر القـوس والـوتر وبداخلـهما السـهم فـى وضـع الاسـتعداد للانطـلاق ، وقـد عبـر المصـور عـن وصـول مجموعـة مـن أنصـال السـهام إلى الهـدف المقصـود إلا أنـه رسـم السـهم داخـل الهـدف بشـكل عكسـى حيـث يظهـر فـى الجـزء المـدبب مـن نصـل السـهم وكـأن الجـزء الـذى اخـترق الهـدف هـو مـؤخرة نصـل السـهم ، وربمـا اضـطر المصـور إلى ذلـك مـن أجـل أن يظهـر فـى رسمـه أن نصـل السـهم هـو الـذى يتجـه إلى الهـدف ولـو اختفـى الجـزء المـدبب مـن نصـل السـهم داخـل الهـدف ستبقى بقيـة جسـم السـهم المصـنوع مـن الخشـب وهـو جـزء مستقيم لا يعبر عـن شـكل السـهم إذا اختفـى نصله فعكس رسم نصل السهم داخل الهدف من أجل ذلك .

والملاحـظ فـى مجموعـة السـهام التـى رسمـت فـى تصـاوير المخطوطـات أنهـا لا تحتـوى علـى شـوكات معدنيـة توضـع عكـس اتجـاه سـن النصـل كـالتى وصـلت إلينـا والمنسـوبة إلى العصـر المملـوكى حيـث يحـتفظ متحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة بمجموعـة مـن السـهام تتخـذ فـى تكوينهـا الشـكل العـام لتكـوين السـهم حيـث أن جسـم السـهم مصـنوع مـن الخشـب الصـلب والنصـل مصـنوع مـن الحديـد ومـزود بشـوكات معدنيـة عكـس اتجـاه سـن النصـل (لوحـة رقـم ٨٥).

---

(١) يذكر (Duncan Haldane) أن هذا المخطوط مؤرخ بسنة (٩٨٦ هـ . ١٥٧٨ م) وربما اشتمال بعض تصاوير هذا المخطوط على الطابع التركى هو السبب فى هذا التأريخ المتأخر إلا أنه فى حالة مقارنة تصاوير هذا المخطوط بمخطوط أخر من كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٢٨٢٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٨٧٥ هـ . ١٤٧٠ م) يلاحظ أن هناك بعض التشابه بين سحن الوجوه وبين الموضوعات التصويرية فى كلا المخطوطين بالإضافة إلى رسوم الخيل والأزياء ومن هنا يمكن القول أن هذا المخطوط لا يمكن إرجاعه إلى هذا التاريخ المتأخر والأرجح أنه يرجع إلى تاريخ بعد تاريخ المخطوط الآخر وربما يكون الربع الأول من القرن العاشر الهجرى . السادس عشر الميلادى هو الأقرب لذلك وذلك لأن تصاوير هذا المخطوط أقل فى الدقة بالنسبة لرسوم الخيول والأشخاص من مخطوط البيطرة الآخر والأقدم يضاف إلى ذلك أن ظهور الطابع التركى فى التصويره لا يمكن أن يكوناً شيئاً مباشراً لنسبة بعض التصاوير إلى العصر التركى حيث أن الطابع التركى غلب على الكثير من التصاوير المملوكية وذلك لغلبة العنصر التركى فى مصر أبان حكم المماليك بحكم سيطرة العناصر التركية المملوكية ويتضح ذلك الطابع فى ملامح الوجوه وفى الزى وفى الأسلحة والمعدات الحربية التى تتمثل فيها .

الدبــــوس

يعد الدبوس أحد أسلحة الهجوم المعدنية وكان يصنع من الحديد أو من الصلب وأن كان صنعه من الحديد أغلب وكان الدبوس يصنع من قطعة واحدة تقطع ويشكل منها يد الدبوس ذات الشكل الإسطواني ورأسه متعدد الأشكال وتؤدى صناعته بهذه الطريقة إلى قوته وفاعليته فى الضرب وكان يستخدم لكسر الخوذ المعدنية فوق رؤوس الأعداء حيث كان الدبوس ينفرد بهذه المهمة دون بقية الأسلحة الأخرى .

ولم يصلنا الكثير من أشكال الدبابيس فى صور المخطوطات إلا أن الواضح أن تكوينه وشكله الذى ظهر به فى صور المخطوطات لا يختلف كثيراً عن شكله العادى ، ففى تصويره من مخطوط كتاب البيطره المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٢٨٢٤ عربى)[1] والتى تمثل كيفية اللعب بالدبوس على الفرس (لوحة رقم ٨٦) وفيها رسم المصور أربعة فرسان يتبارز كل اثنين منهما معاً بالدبوس ، ويلاحظ أن المصور اهتم برسوم الدبوس فى التصاوير التى تمثل الكثير من التدريبات باعتباره أحد أسلحة الهجوم الهامة شأنه فى ذلك شأن السيف والرمح والقوس والسهم والواضح فى التصويره أن الدبابيس الأربعة متشابهة تماماً فى تكوينها ولا تختلف باستثناء أن الفنان قام بتظليل أحد الدبابيس فى حين أغفل ذلك فى الدبوس المقابل للتمييز بينهما وكذلك فى المبارزة الأخرى .

وتجدر الإشارة إلى أن لعبة الدبوس هى ضرب من ضروب المقارعة بالرماح وكان يمارسها الأمراء وغلمان الفرسان وموظفو البلاط ، وكان بكل مدينة حلبة يمارس فيها هذه اللعبة وتقام فيها المسابقات بين الفرسان أمام جموع غفيرة من المشاهدين فى أيام معينة كما كان لكل مدينة استاد تقام فيه مباريات الرمى بالسهام على سارى فى أعلاه حلقه تستخدم كدرئيه وهذا هو الذى يبدو من خلال بعض التصاوير السابقة التى صورت هذه الألعاب .

---

(١) هذا المخطوط مؤرخ بسنة (٨٧٥ هـ . ١٤٧٠ م) وينسب إلى مصر خلال العصر المملوكى ويتشابه فى بعض تفاصيله مع مخطوط أخر من كتاب البيطره بنفس مكان الحفظ إلا أن الأخير تاريخه متأخر إلى حد ما عن هذا المخطوط وكلاهما يمكن نسبته بالفعل إلى العصر المملوكى . أنظر :

Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 90

الترس

الترس أحد أسلحة الدفاع التى استخدمت خلال العصر المملوكى على وجه الخصوص إلا أن ذلك لا يمنع من أنها استخدمت قبل هذا العصر ، وقد استخدم الترس المصنوع من الحديد أو الفولاذ (الصلب) فى عصر المماليك إلى جانب أسلحة الدفاع المعدنية الأخرى كالدرع والخوذة وواقيات الأيدى والأرجل المختلفة .

وقد عرف الترس المعدنى بهذا الاسم فى عصر المماليك ، ويتخذ الترس غالباً هيئة مستديرة به ثقب بسيط إلى الخارج ويعتبر الترس المستدير أكثر أشكال التروس شيوعاً فى مصر وأن كان هناك أشكالاً أخرى اتخذتها التروس كالشكل المسطح والمستطيل .

وكان الترس يتناسب ثقله مع مقدرة المحارب على حمله بسهولة عن طريق حمائل ويراعى أيضاً أن تكون طويلة بحيث يسهل على المحارب بسط يده أثناء القتال فى أى اتجاه كما يراعى أن تكون الحمائل متينة وتربط أو تثبت بإحكام فى الحلق المعدني الداخلى .

وقد ظهرت أشكال التروس وخاصة الترس المستدير فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ففى تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٥٧٦ هـ ـ ١١٨٠ م وتمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) وفيها رسم المصور أشكال التروس الحربية وهى تبدو فى أيدى الحراس حيث يلاحظ أن كل حارس يمسك بيده اليسرى ترساً مستدير زينه الفنان بزخارف هندسية بسيطة قوامها خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد فى منتصف الترس ، ويختلف الجزء الداخلى للترس عن الجزء الخارجى حيث أن الجزء الخارجى كان قليل البروز للخارج فى حين أن الجزء الداخلى يكون أكثر عمقاً وذلك لطبيعة صناعة الترس وحتى يمكن استخدامه بسهولة وحمله عن طريق يد المحارب فصناعته بشكل مقوس قليلاً يعتبر إحدى مميزاته وقد ظهر ذلك واضحاً فى تصويره أخرى من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن والتى تمثل إحدى التدريبات الخاصة بالمبارزة عن طريق الترس (لوحة رقم ٨٧) وفيها رسم الفنان فارسان على ظهر جواديهما وقد أمسك كل واحد منهما بترس ذات يد طويلة كما هو واضح فى التصويره

والترس بهذا الشكل يدعو للدهشة حيث أنه من المعروف أن الترس كان يعلق في يد المحارب أما وقد رسمه الفنان بهذا الشكل لأمر يعد غريباً فالناظر إلى التصويرة يعتقد أن الترس بهذا الشكل ربما يكون إحدى وسائل التدريب عن طريق الرمح والترس معاً بحيث يمسك المحارب الرمح بيده اليمنى في حين يعلق الترس بيده اليسرى ليتلقى ضربات العدو لكن الفنان لم يستطيع الفصل بين حمل المحارب للترس في يده وإمساك الرمح باليد الأخرى حيث يبدو من خلال التصويره أن كلا الفارسان يحملان ترساً فالفارس الأيمن يحمل الترس بيده اليسرى والفارس الأيسر يحمله بيده اليسرى أيضاً وأن العصا الطويلة ما هي إلا رمح نصله غير واضح ولعل ذلك الترجيح هو الأقرب إلى المنطق لأن الأسلحة المعدنية سواء ما صنع منها في العصر الأيوبي أو المملوكي لم يظهر بها سلاح كهذا عبارة عن ترس متصل بجسم طويل معدني ، ومع ذلك يحسب للفنان نجاحه في أظهار الفارق بين وجه الترس وبين ظهره فالترس الذي يحمله الفارس الأيمن يمثل وجهه بينما الأخر باطنه هو الذي يظهر ولعل زخرفة الترس الأيسر بزخارف هندسية عبارة عن نقط ودوائر صغيرة قد دعمت هذا الفارق .

الخــــــوذة

كانت الخوذة أهم أسلحة الدفاع التى حرص المحارب على ارتدائها عبر العصور التاريخية المختلفة ولا تزال لها الأهمية نفسها حتى الوقت الحاضر ، وربما يرجع ذلك إلى كونها السلاح الواقى لأكثر أجزاء الجسم تعرضاً للإصابة وهى رأس المحارب .

واستخدمت الخوذة بكثرة فى العصرين الأيوبى والمملوكى نظراً لطبيعة العصرين العسكرية حيث شهدا الكثير من الحروب كما سبق القول ، كما تنوعت أشكالها وأنواعها وتبع ذلك تعدد أسمائها ومع ذلك فإن لفظة الخوذة[1] كانت أكثر الأسماء شيوعاً .

وكانت الخوذة تصنع من الحديد سواء بدن الخوذة أو الواقيات المختلفة التى كانت تتصل بها وقد اشتملت تصاوير المخطوطات على بعض أشكال الخوذ وخاصة التصاوير التى تنسب إلى العصر المملوكى ، إلا أن ظهور الخوذ فى صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى يعد قليلاً بالرغم من أن هناك بعض تصاوير المخطوطات اشتملت على أشكال الحراس والجنود الذين كان يتميزون بارتداء مثل هذه النوعية من الأسلحة فى كافة أحوالهم سواء وقت السلم أو وقت الحرب إلا أن رسوم هؤلاء الحراس فى هذه التصاوير ظهرت بدون ارتداء الخوذ ومن أمثلة ذلك تصويره من مخطوط الأربع بشائر المشار إليه (لوحة رقم ٨٠) والتى رسم فيها الفنان مجموعة من الجنود أو الحراس ترتدى الزى العسكرى وهى مسلحة ببعض الأسلحة كالرمح والترس إلا أن الخوذة لم تظهر فوق رؤوسهم ، ويبدو غطاء الرأس عبارة عن شعر كثيف وذلك لتشابه هذا الشعر مع الشعر الذى يغطى رؤوس مجموعة اليهود ومن هنا يمكن القول أن المصور أغفل هنا رسم سلاحاً رئيسياً من أسلحة المحارب أو الجنود بالرغم من ظهور هؤلاء الحراس فى كامل زيهم العسكرى ويمسكون ببعض الأسلحة ، إلا أن العصر المملوكى الذى شهد تطوراً كبيراً فى صناعة الأسلحة مما أنعكس بدوره على تصاوير المخطوطات وظهرت الخوذة بأشكال متعددة فى هذه التصاوير ومنها تصويره من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية المحفوظ بمكتبة تشستربيتى بدبلن والتى تمثل فارس على ظهر جواده وقد

---

(١) الخوذة : كلمة فارسية معربة تطلق على كل ما يقى الرأس من غطاء مصنوع من المعدن وتجمع الكلمة " خوذ " . أنظر : حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ٣٤٦

أمسك بيده اليمنى سيفاً وبالأخرى ترساً مشتعلاً (لوحة رقم ٧٥) ويلاحظ أن المصور قام برسم الفارس وهو مسلح بمجموعة من الأسلحة ومنها الخوذة التى تغطى رأسه وهى عبارة عن بدن كروى يعلوه جزء مثلثى يمثل قمة الخوذة ، كما يلاحظ عدم وجود الواقيات الخاصة بالجبهة والأنف والأذنين ، وتعد هذه الخوذة إحدى الأمثلة المتنوعة لأشكال الخوذ التى انتشرت خلال العصر المملوكى ، وفى تصويره أخرى من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتى تمثل رجلاً على ظهر جواده ويتبعه رجل أخر مترجل (لوحة رقم ٨٨) ويلاحظ فى التصويره أن المصور قام بالتنوع فى رسم الخوذة (غطاء الرأس) فى نفس التصويره حيث تبدو الخوذة التى تغطى رأس الرجل الذى على ظهر جواده مثلثيه الشكل ومستقيمة من أسفل فى حين أن غطاء الرأس للرجل المترجل رسمت مثلثيه أيضاً أى أن جوانبها أكثر طولاً ربما لتساعد فى حماية الأذنين ولذلك فهذه الخوذة تتميز بأنها ذات واقية لحماية الأذن وتنتهى كلتا الخوذتين من أعلى بجزء كروى صغير .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط وتمثل إحدى تدريبات القوس والسهم (لوحة رقم ٨٤) يلاحظ أن الخوذة هنا تختلف تماماً عن الأمثلة السابقة وهى بسيطة عبارة عن جزء مسلوب يتسع من أسفل ويضيق من أعلى ، كما يلاحظ انفراج الخوذة من أسفلها مكونة بذلك أرجل صغيرة تستخدم لحماية الأذن .

ومن هنا ومن خلال تلك التصاوير يمكن القول بأن الفنان رسم مجموعة من أشكال الخوذ المختلفة إلا أن ما وصلنا من خوذ تنسب إلى العصر المملوكى كانت أكثر تطوراً فى شكلها وجميع أجزاءها من تلك ظهرت فى تصاوير المخطوطات .

الأباريـــق

الإبريـق[1] هـو إحـدى أبـرز التحـف المعدنيـة التـى استخدمت بكثرة خـلال العصور الإسلامية المختلفة وتعتبر الأباريق حلقـة الاتصـال بـين الطـراز الساسـانى والطـراز الإسلامى فـى إيـران وبلاد الجزيـرة لأن بعضاً مـن هـذه التحـف يرجـع إلى العصر الساسانى خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين أى بداية القرون الإسلامية الأولى .

وقـد تنوعـت أشـكال الأبـاريق وانعكـس هـذا التنـوع بـدوره علـى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيـوبى والمملـوكى حيـث أمـدتنا تصـاوير المخطوطـات خـلال العصـرين بأشـكال متعـددة للإبريـق اختلفـت مـن تصـويره إلى أخرى وذلـك فـى شـكل الإبريـق كلـه أو فـى بعض أجـزاءه كالبـدن أو القاعـدة أو الرقبـة أو اليـد أو حتـى الصـنبور ، كمـا يمكـن ملاحظـة أن أشكال الأبـاريق التـى ظهـرت فـى تصـاوير المخطوطـات التـى تنسـب إلى العصـر المملـوكى كانـت أكثر تطـوراً فـى شـكلها مـن تلك التـى ظهـرت فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى ومن أمثلتها .

تصـويره مـن مخطـوط الأربـع بشـائر المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس والمـؤرخ بسـنة (٥٧٦ هـ - ١١٨٠ م) والتـى تمثـل جمـوع اليهـود يطـالبون حـاكمهم بـيلاطس بمحاكمـة السـيد المسيح (لوحـة رقـم ٨٠) وفيهـا اسـتطاع الفنـان أن يعبر عـن بعـض أشكال الأبـاريق وهـو إبريـق ذى بـدن منفـوخ ومخروطـى الشـكل وتلتصـق بالبـدن قاعـدة صـغيرة قمعيـة الشـكل وللإبريـق رقبـة صغيرة تنتهـى بفوهـة دائريـة الشـكل وللإبريـق يـد يمسـك بهـا الشـخص الـذى يصـب المـاء مـن الإبريـق كمـا يمكـن ملاحظـة شـكل الصـنبور الـذى يخـرج مـن بـدن الإبريـق حيـث يخـرج الصـنبور بشـكل منحنـى إلى أسـفل كمـا يلاحـظ أن حجـم الصـنبور واسـع بعـض الشـئ إذا مـا قورن بكثير من أشكال الأباريق المعدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات .

ومـن التصـاوير التـى تنسـب إلى العصـر الأيـوبى تصـويره مـن مخطـوط كليلـه ودمنـه المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس تحـت رقـم (٣٤٦٥ عربـى) والتـى تمثـل الملـك بـلاذ وزوجـه ايراخـت

---

(١) الأبريق فى اللغة : الإناء وجمعه أباريق واللفظ فارسى معرب وأصله بالفارسية "آب رى" أو "إبريه" بهذا المعنى أو "إبريز" بمعنى يصب الماء وقد ورد ذكره بهذا المعنى فى سورة الواقعة الآية السابعة عشر "يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ * بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ"

(لوحة رقم ٨٩) وفيها يجلس الملك وهو ينظر إلى زوجته ويتوج رأسه التاج الثلاثي وتقف الزوجة في انحناءه خفيفة ويهمنا من التصويره ذلك الإبريق المعدني الموجود في قاعه بجوار جوسق العرش وهو عبارة عن إبريق ذات بدن كروى وله قاعدة مثلثية الشكل ويتصل بالبدن رقبة طويلة تنتهي بفوهة دائرية الشكل يخرج منها مجموعة من الزهور وللإبريق يد تتصل بالبدن والرقبة أما الصنبور فيخرج من البدن إلى أعلى بشكل منحني ، ومن خلال التصويره يمكن القول بأن الفنان رسم الإبريق بهذا الشكل ليعبر عن تحفتين في نفس الوقت إبريق ومزهرية حيث رسم الفنان مجموعة من الزهور والوريدات التي تخرج من فوهة الإبريق (شكل رقم ٢٥) ولذلك فإن رسم التحفة بهذا الشكل قد أضر بماهيتها من حيث الشكل والوظيفة حيث لم يصل إلينا تحفة بهذا الشكل تستخدم كإبريق ومزهرية في وقت واحد ومن هنا يمكن القول أن الفنان لم يوفق في رسم التحفة بهذا الشكل لأن شكل المزهرية يختلف بعض الشئ عن شكل الإبريق وهناك العديد من المزهريات التي رسمت في تصاوير المخطوطات والتي ظهرت بشكل بارز يوضح شكلها المعتاد كما أن المزهريات التي تحتفظ بها العديد من المتاحف الأجنبية والمصرية لها شكلها المميز والذي يوحي بوظيفتها والتي تختلف كثيراً عن ذلك الشكل المرسوم في تلك التصويره أما الشئ الذي لا يقبل الشك أن هذه التحفة ما هي إلا شكلاً لإبريق معدني يؤكد ذلك التكوين العام للتحفة من حيث اشتمالها على كافة الأجزاء التي يتكون منها الإبريق وهي البدن والقاعدة والرقبة واليد والصنبور في حين لا تشتمل المزهريات على كثيراً من هذه الأجزاء وسوف تشتمل الدارسة على دراسة مجموعة من المزهريات التي ظهرت في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومقارنتها بمثيلاتها من المزهريات المعدنية التي تحتفظ بها المتاحف من أجل توضيح الفارق والاختلاف التام بين شكل الإبريق وشكل المزهرية .

وفي تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ظهرت فيها أشكال الأباريق أكثر تطوراً في كافة أجزاءها عما سبق إلا أن النماذج التي ظهرت في تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكي نفذت بأشكال مختلفة في بعض أجزاءها وعلى وجه الخصوص شكل الصنبور .

ففى تصويره من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل للجرزى والمؤرخ بسنة (٧١٥ هـ . ١٣٦٥ م) والمحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) وفيها رسم الفنان شكلاً للإبريق ذى حجم ضخم بعض الشئ عن الأمثلة السابقة بالإضافة إلى أنه قصير فى نفس الوقت فيلاحظ أن البدن رسم بشكل منفوخ جداً وبالتالى فالقاعدة عريضة والفوهة بنفس الحجم وإن كانت الرقبة قصيرة ، أما الاختلاف هنا ففى شكل الصنبور الذى رسمه الفنان يخرج من البدن وينحنى إلى أسفل وينتهى بالفوهة وهى على شكل رأس حيوان خرافى يشبه التنين ، ويلاحظ أن الماء يتدفق من فوهة الصنبور (شكل رقم ٢٦) ولعل رأس فوهة الصنبور بهذا الشكل يوحى بمدى التأثيرات الصينية التى ظهرت فى هذا الشكل فرسوم الحيوانات الخرافية وخاصة التنين إحدى مميزات الفن الصينى واستمدها الفنان المسلم فى كثيراً من أعماله الفنية ليس فى تصاوير المخطوطات فحسب بل فى العديد من عناصره الزخرفية على كافة إنتاجه من المواد الأخرى .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الحيل أيضاً والمحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ٩٠) رسم الفنان شكل الإبريق يختلف عن الشكل السابق كما يختلف عن النماذج المعتادة فنراه يرسم الإبريق بأجزائه العادية فالبدن منفوخ والقاعدة تعتبر صغيرة إذا ما قورنت بقاعدة الإبريق السابق والرقبة طويلة أيضاً وتنتهى بفوهة ذات غطاء نصف كروى يعلوه شكل طائر أما الصنبور فهو يتشابه مع صنبور الإبريق السابق فى أنه يخرج من البدن وينحنى إلى أسفل وينتهى أيضاً بفوهة على شكل رأس حيوان غير واضح المعالم (شكل رقم ٢٧) .

وبالنظر إلى الأمثلة السابقة لأشكال الأباريق التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات والتى انتهت بعض أجزائها بأشكال حيوانية سواء كان هذا الشكل رأس حيوان خرافى أو طائر يمكن القول أن هذه الأمثلة من الأباريق لم تكن وليدة تلك التصاوير بل أن هذه النوعية من أشكال الأباريق قد وصل إلينا أمثلة مبكرة منها ترجع إلى العصر الأموى والتى تعد من الأمثلة المبكرة لهذه النوعية وهو إبريق مروان بن محمد[1] (لوحة رقم ٩١) ويعد هذا الإبريق مثالاً رائعاً للتحف المعدنية خلال العصور الإسلامية الأولى وهو محفوظ بمتحف

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل (٤٤٠ ، ٤٤١) ، ص ١٤٦



الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٩٢٨١) ومصنوع من البرونز وعثر عليه في قرية أبو صير الملق بإقليم الفيوم في أنقاض مقبرة يقال أنها مدفن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية ، ويتكون الإبريق من بدن كروي ورقبة أسطوانية جزءها العلوي مخرم ومقبض يخرج من منتصف البدن أما الصنبور فهو عبارة عن قناة تخرج من بدن الإبريق وتنتهي بشكل طائر عبارة عن ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ولذلك فلا غرابة في أن نجد مثل هذه النوعية من الأباريق في تصاوير المخطوطات في العصر المملوكي ، ولكن يجب الإشارة إلى أن الاختلاف بين أشكال الأباريق التي وصلت إلينا وبين أشكالها في صور المخطوطات يمكن أن يكون السبب في رسوم هذه الطيور وارتباطها بالإبريق نفسه ، حيث أنه من المعروف أنه بالنسبة لأشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات وخاصة تلك التي ظهرت في مخطوط الحيل كان الفنان يرسمها من أجل توضيح إحدى الحيل الخاصة بالصورة فعلى سبيل المثال عندما يرسم الفنان طائر يعلو غطاء الإبريق فإنه بذلك يشير إلى الحيلة المقصودة وهي عندما يصيح الطائر بصوته تنساب المياه من الإبريق إلى خارجه عن طريق الصنبور وكذلك بالنسبة للإبريق الذي ينتهي بشكل رأس حيوان خرافي إلا أن الفنان في هذه التصويره قام برسم الطائر أعلى الجناح المقبب وبنفس الطريقة يصيح الطائر فينساب الماء من الإبريق إلى الصنبور ، إلا أن الوضع يختلف تماماً بالنسبة لإبريق مروان بن محمد فطائر الديك الذي شُكل الصنبور على هيئته يختلف المقصود منه عن ذلك تماماً فقد أشار بعض علماء الفنون الإسلامية أن شكل الطائر يشير إلى صياح الديك عند الفجر للآذان لصلاة الفجر ولعل ذلك مستوحى من الإبريق نفسه الذي يستخدم في الوضوء لهذه الصلاة .

وفي تصويره أخرى من نسخة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة)[1] والتي تمثل شخصين في حديث (لوحة رقم ٩٢) وربما يمثل هذا المنظر إحدى مجالس الشراب وفيه يجلس شخصين في جلسة متربعة في

---

(١) تعتبر هذه النسخة من المخطوط إحدى المخطوطات التي تعبر عن بداية التصوير المملوكي حيث أن التأريخ الفعلي لهذه النسخة غير معلوم إلا أن الخصائص التي تميزها مثل ملامح الوجوه والألوان الزاهية ترجح أنها تنتمي إلى الفن المملوكي السوري المبكر ويمكن اعتبار أسلوبها وسطاً بين الأسلوب المتأخر للتصوير الأيوبي وبين الأسلوب المبكر للتصوير المملوكي ، وأن كان هناك بعض المؤلفات أرجعتها إلى تأريخ محدد وهو (٦٣٤ هـ. ١٢٣٧ م) . أنظر :

David Talbot Rice : Islamic art, p., 141.

كما أرجعها بعض العلماء إلى سنة (٧٠٠ هـ. ١٣٠٠ م) أنظر :

Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 67



وضع مواجهة ويرتديا ثياباً زخرفت بأشكال نباتية في الشخص الأيمن في حين زخرفت ثياب الشخص الأيسر بزخرفة هندسية وذلك أسفل ستارة مقسمة إلى جزأين في شكل متماثل والأهم في هذه التصويره هو شكل الإبريق الذى يتوسط الشخصين وهو عبارة عن بدن منفوخ وله قاعدة بصلية الشكل ورقبة طويلة ويخرج من البدن صنبور الإبريق بشكل مستقيم إلى أعلى كما يشتمل الإبريق على يد تلتصق بالرقبة والبدن معاً ورسمت بشكل منحنى أما فوهة الإبريق فهى متسعة أكثر من اتساع الرقبة (شكل رقم ٢٨) .

ويعد هذا النموذج الأخير الذى ظهر في تصاوير المخطوطات هو أقرب أشكال الأباريق تشابهاً مع النماذج التى وصلت إلينا من الأباريق التى ترجع إلى العصر المملوكى أو ما قبله ومن أمثلتها ، أبريق محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٥٠٩١) (لوحة رقم ٩٣) مصنوع من النحاس وهو عبارة عن بدن منفوخ بصلى الشكل له قاعدة دائرية والرقبة ملتصقة بالبدن عن طريق حليات نصف دائرية تلتف مع رقبة الإبريق من أسفل وللرقبة غطاء نصف كروى تعلوه حلية معدنية ويتصل بالفوهة والبدن يد الإبريق ويبدو أنها قد رممت في الجزء الملاصق للفوهة أما الصنبور فهو مستقيم الشكل يخرج من البدن ويتسع من أسفل ويضيق في أعلاه ويعتبر هذا الإبريق أقل من حيث الدقة في الصناعة والزخرفة من العديد من أشكال الأباريق التى وصلت إلينا خلال العصر المملوكى ويحمل هذا الإبريق زخارف هندسية وبعض الكتابات الكوفية وطبقاً لسجلات متحف الفن الإسلامى فهو مؤرخ بالقرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى إلا أن شكل الإبريق وما يشتمل عليه من عناصر زخرفية يوحى بأنه يرجع إلى ما قبل هذا التاريخ لأن الكتابات بالخط الكوفى لم تكن لها المرتبة الأولى خلال العصر المملوكى بل كان خط النسخ والثلث في المرتبة الأولى في الكتابة سواء على المنشآت المعمارية أو على التحف التطبيقية وهناك مثال آخر لإبريق مصنوع من النحاس ينسب إلى مدينة دمشق ومحفوظ بمتحف اللوفر بباريس (لوحة رقم ٩٤) وهو ذات بدن منفوخ وقاعدة على شكل مثمن بارز ويخرج من البدن إلى أعلى صنبور مستقيم الشكل ويد الإبريق ملتصقة بالبدن وبأعلى الرقبة ويلاحظ أن الرقبة طويلة وفوهة الإبريق أكثر أتساعاً من أسفلها الملتصق بالبدن وقد زخرف الإبريق بكافة أشكال الزخرفة حيث زخرف بأشكال نباتية عبارة عن جامات ذات



ثمانيــة فصــوص تحتــوى بداخلـها علــى أشــكال فــروع وأوراق نباتيــة متشــابكة ويعلــو هــذه الزخرفــة شــريط مــن الزخرفــة الحيوانيــة عبــارة عــن أشــكال حيوانــات تجــرى خلــف بعضـها البعض ويلتـف هـذا الشـريط مـع بـدن الإبريـق ويعلـو هـذا الشـريط زخرفـة كتابيـة تحمـل اسـم صـاحبه وهـو أخـر سـلاطين بنـى أيـوب السـلطان صـلاح الـدين يوسـف سـلطان دمشـق كمـا يحمـل هـذا الإبريـق تـاريخ الصـنع وهـو (٦٦٠ هـ ـ ١٢٥٩ م) بالإضـافة إلـى أنـه يحمـل اسـم صانعه وهو حسين بن على الموصلى[١] .

ومـن أروع أشـكال الأبـاريق المملوكيـة واحـداً محفـوظ بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة (تحـت رقـم٢٤٠٨٤) (لوحـة رقـم ٩٥) وهـو إبريـق مصـنوع النحـاس المكفـت[٢] بالفضـة والنحـاس الأحمـر باسـم الأمـير طبطـق وألقابـه ويظهـر عليـه رنـك الكـأس وعثـر عليـه فـى مدينـة قـوص ويـؤرخ هـذا الإبريـق بـالقرن الثـامن الهجـرى . الرابـع عشـر الميلادى ويعـد نموذجـاً رائعـاً لأشـكال الأبـاريق التـى صـنعت خـلال العصـر المملـوكى والتـى تتشـابه تمامـاً مـع مثيلاتهـا التـى ظهـرت فـى صـور المخطوطـات وخاصـة فـى تصـويره مخطـوط مقامـات الحريـرى السـابق ذكرهـا فهـو مصـنوع بدقـة ونفـذت زخارفـه أيضـاً بشـكل دقيـق والإبريـق عبـارة عـن بـدن بصـلى الشـكل يتصـل بقاعـدة دائريـة ورقبـة طويلـة تنتهـى بفوهـة دائريـة الشـكل وللإبريـق يـد تتصـل بالبـدن والفوهـة وكـذلك صـنبور يخـرج مـن بـدن الإبريـق بشـكل مسـتقيم إلـى أعلـى وهـو يتسـع مـن أسـفل ويضـيق فـى أعـلاه ويتميـز الإبريـق بشـكل عـام باحتوائـه علـى عناصـر زخرفيـة كتابيـة ونباتية كما يشتمل على أشكال متعددة لرنك الكأس .

---

(١) Markus Hattstein and Peter Delius : Islam, " art and architecture" , p., 195

(٢) التكفيت Marquetery يأتى فى المصطلح الأثرى أن التكفيت أو التطبيق هو تزيين معدن بمعدن أخر أثمن منه كتزين النحاس أو البرونز بأسلاك من الذهب أو الفضة أو النحاس الأحمر يتم تنزيلها فى شقوق محفورة فى بدن الآنية طبقاً للتصميم الفنى المطلوب . انظر :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٥٦

الثريــــات

تعتبر الثريا[1] إحدى وسائل الإضاءة التى استخدمت فى إضاءة الأماكن الدينية والمدنية أيضاً وكانت تصنع عادة من المعدن وتعلق عن طريق مجموعة من السلاسل المعدنية بسقف البناء وقد تعددت أشكالها فى صور المخطوطات وظهرت بأشكال توحى بأن الفنان كان يعتبر هذه التحف من أهم ما يميز المنشآت الدينية والمدنية فرسمها بأشكال مختلفة كما أن الثريات ذات الشكل الواحد اختلفت في بعض أجزائها .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ببعض أشكال الثريات المختلفة ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والذى ينسب إلى العصر الأيوبى تمثل التصويره أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) وفيها رسم الفنان إحدى الثريات تتدلى من باطن العقد الأوسط عن طريق سلاسل معدنية والثريا عبارة عن بدن مستطيل الشكل يرتكز على قاعدة على شكل مخروط مقلوب ويحمل هذا البدن ثلاث خانات لتثبيت الشموع فيها (شكل رقم ٢٩) ويبدو أن الفنان رسم الثريا بحجم صغير نسبياً حتى تتلائم مع أشكال المشكاوات الجانبية وقد تطور شكل الثريا خلال التصاوير التى تنسب إلى العصر المملوكى وازدادت فيها عدد الخانات التى تثبت فيها الشموع ، ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠) والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد (لوحة رقم ٢٨) وفيها رسم الفنان إحدى هذه الثريات تتفق تماماً فى شكلها العام مع الثريات التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبى إلا فى زيادة عدد الخانات التى وصلت فى هذه الثريا إلى سبع خانات (شكل رقم ٣٠) ويلاحظ أن الثريا هنا أيضاً تتدلى من سقف إيوان القبلة ورسمت بدقة كما تبدو السلاسل التى تحملها واضحة وهى ذات حلق متداخل فى حين أهمل المصور هذه

---

(١) الثريا هى منزلة للقمر فيها نجوم تبدو متقاربة جعلت علامة لكثرة كواكبها والثريا من السرج على التشبيه بالثريا من النجوم ، وتستخدم كلمة الثريا فى الوثائق للدلالة على القناديل التى تعلق على صوارى أعلى المآذن المركبة على خوذة المئذنة ، كما تدل أيضاً على التحف الكبيرة ذات القناديل العديدة التى تعلق وسط القبة ، ففى وثيقة وقف الغورى " ثريا نحاساً أصفر كبرى مفرغة معلقة فى سلسلة من قطب القبة الأعلى للثرية " أنظر :

محمد محمد أمين وليلى محمد إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٢٧

السلاسل وجعل الثريا وكأنها معلقة فى الهواء وذلك فى تصويره من نفس المخطوط تمثل أبو زيد كشحات مشلول فى أحد المساجد (لوحة رقم ٩٦) وتبدو الثريا فى هذه التصويره معلقة فى الهواء وتنم عن تجاهل الفنان التام لأتباع قواعد المنظور .

وقد ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى أشكالاً أخرى للثريات تختلف عن الشكل السابق ففى تصويره من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا فى ميلانو تحت رقم (أ . ١٢٥) والتى تمثل أثنين من الأطباء فى حديث (لوحة رقم ٩٧) وفيها رسم الفنان إحدى الثريات التى تتدلى من السقف عبارة عن جزء أوسط مستقيم يتوسط إلى أعلى عقد مدبب محمولاً على عمودين صغيرين وفى أعلى العقد سلسلة متصلة بالسقف وهى المستخدمة فى حمل الثريا ويتدلى من الجزء الأوسط مجموعة من السلاسل التى تحمل الجزء المستخدم فى الإنارة وهو عبارة عن إناء يبدو أنه زجاجى يشبه شكل الكأس بدون قاعدته وهذا الجزء كان يوضع بداخله المصباح ، ويعتبر هذا الشكل من أشكال الثريات الفريدة (شكل رقم ٣١) حيث أن غالبية الثريات التى وصلتنا من العصر المملوكى تختلف تماماً عن هذا الشكل كما أن مجموعة الثريات المملوكية توجد أغلبها داخل المنشآت المعمارية وأبرزها تلك الثريا التى تتدلى من سقف إيوان القبلة بمدرسة السلطان قنصوه الغورى (لوحة رقم ٩٨) والتى تتميز بالضخامة وتختلف فى كافة أجزائها عن تلك الثريات التى وجدت فى صور المخطوطات .

الطسوت

الطسوت[1] من الأوانى التى تمتاز بكبر حجمها واستمرار صناعتها فى عهود متعاقبة وبصفة خاصة خلال العصرين الأيوبى والمملوكى ، فمن حيث الشكل العام فالطست أناء ذو أجناب قائمة تنتهى من أعلى بشفه منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ شكل الجسم أحياناً الشكل المنبعج ، ووظيفة الطست تنحصر فى أنه الإناء الذى تغسل فيه الأيدى أو يغسل فيه الملابس غير أنه من المؤكد أن للطست وظيفة أخرى وهى استخدامه فى حمل الطعام بالإضافة إلى حمل المشروب وتوزيعه على الناس فى الاحتفالات العامة حيث أشار المقريزى عند حديثه عن السماط الذى أقامه السلطان الملك الأشرف خليل بن قلاوون (٦٨٩ ـ ٦٩٣ هـ / ١٢٨٩ ـ ١٢٣٩ م) بميدان القبق[2] أنه لما انتهى السلطان من اللعب دار السقاة على الأمراء بأوانى الذهب والفضة يسقون السكر المذاب فشرب الناس من أحواض قد ملئت من ذلك وكانت عدتها مائه حوض فشربوا[3] ومن المرجح أن يكون المقصود بالأحواض هنا هى الطسوت .

وقد وصلنا أمثلة عديدة لهذه النوعية من التحف ومن أكثرها شهرة خلال العصر الأيوبى طست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٥٠٤٣) (لوحة رقم ٩٩) وهو طست من البرونز المكفت بالفضة ويزخرف سطح البدن من الداخل زخارف جامات شغلت بالمناظر المختلفة منها جامتين شغلت برسوم مناظر لعبة البولو حيث ظهر منظر فارس يمتطى صهوة جواده ويمسك فى يده اليمنى بالجوكان ليضرب به الكرة وهو ينظر أمامه والمنظر الآخر يتشابه معه فيما عدا أن الأخر ينظر إلى الخلف والطست مؤرخ بسنة (٦٣٧ ـ ٦٤٧ هـ / ١٢٣٩ ـ ١٢٤٩ م) وهى فترة حكم الملك الصالح .

---

(١) غلب على العامة فى العصر المملوكى استعمال لفظ (الطشت) بشين معجمه مع كسر الطاء ومازال هذا اللفظ هو المستعمل حتى عصرنا الحالى .

(٢) ميدان القبق : بناه الظاهر بيبرس عام (٦٦٦ هـ ـ ١٢٦٧ م) وقد عرف بأسماء عديدة منها الميدان الأسود ويقع بين القلعة وقبة النصر تحت الجبل الأحمر . أنظر :

عبد العزيز صلاح سالم : الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى " التحف المعدنية " الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م ، ص ٢٥٠

(٣) المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثانى ، ص ١١١ ـ ١١٢ .

وكانت هذه النوعية من التحف ذات شهرة بالغة أيضاً خلال العصر المملوكى ووصلنا منها طست من النحاس المكفت بالفضة والذهب باسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون صنع فى مصر ويؤرخ بالربع الأول من القرن الثامن الهجرى - الرابع عشر الميلادى ومحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن[1] ومن خلال ما وصلنا من مجموعة الطسوت المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية يتضح أن مثل هذه التحف كانت تصنع لطبقة الأمراء والسلاطين ، أما ما كان يصنع لعامة الشعب فهو أقل فى الدقة وفى طريقة الصناعة ولعل بعض أشكال الطسوت التى وجدت فى تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكى يدل على ذلك فقد وصلنا بعض تصاوير المخطوطات اشتملت على أشكال لبعض الطسوت منها تصويره من مخطوط الحيل الهندسية للجرزى المحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) والتى تمثل طست الخادمة ، وقد ورد فى متن المخطوط أن الطست الموجود بهذه التصويره يستخدم فى غسل اليدين وبالنظر إلى شكله فى التصويره يمكن القول أن هذا الشكل قريب الشبه بالشكل العام للطسوت التى وجدت فى العصر الأيوبى والمملوكى السابق ذكرها إلا أن بدن الطست هنا يأخذ شكلاً نصف دائرى كما أن قاعدة الطست غير مستوية ، هل لأن الطست فى هذه التصويرة معلق ورسم هنا لإثبات الحيلة الهندسية المشار إليها ؟ أم أن رسمه بهذه الطريقة يمثل النوعية التى كانت تستخدم فى الأماكن الصناعية أو تستخدم لعامة الشعب وهى بذلك تختلف فى شكلها العام عن تلك التى استخدمت لطبقة الأمراء والسلاطين ، لكن الملاحظ أن أجناب الطست الموجود بالتصويره اتخذت شكلاً منفرجاً بشكل واضح وهى بذلك تماثل أشكال أجناب الطسوت التى وصلت إلينا وهناك بعض الطسوت التى وجدت فى تصاوير المخطوطات نفذت بحجم كبير يفوق تماماً كافة أحجام الطسوت المحفوظة بالمتاحف أو حتى التى رسمت فى تصاوير المخطوطات ومنها تصويره من نفس المخطوط تمثل طست الكاتبين (لوحة رقم ١٠٠) وفيها رسم الفنان إحدى أشكال الطسوت بحجم كبير وربما يكون الاستخدام هو السبب فى زيادة الحجم حيث يستخدم هذا الطست كما جاء فى متن المخطوط لغيار

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٥٠٩ ، ص ١٦٦ وأنظر أيضاً :
David Talbot Rice : Islamic art, fig., 137, p., 138

كميـة الـدم المفقـود مـن المـريض حيـث يتجمـع فـى هـذا الطسـت دم المـريض وفـى نفـس الوقـت يقـوم كاتبـان علـى المنصـة بتسـجيل الكميـة المفقـودة " الـدرهم عيـار يعـادل ثلاثـة جرامـات " ولـذلك يمكـن القـول أن أشـكال الطسـوت اختلـف فـى تصـاوير المخطوطـات نظـراً لطبيعـة استخدامها داخـل التصـويره وطبقـاً لمـا جـاء فـى مـتن المخطـوط فـى حـين أن أشـكال الطسـوت التـى وصـلت إلينـا خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى كانـت متماثلـة تمامـاً فـى أشكالها وطرق صناعتها وطرق زخرفتها .

الصــــــواني

والصـواني عـادة مـا تكـون أكـبر حجمـاً مـن الصـحون ذلـك أنهـا أعـدت لحمـل العديـد مـن الأوانـي صغيرة الحجـم مثـل الصـحون والطاسـات والسـلطانيات وقـد وصـل قطـر بعـض الصـواني فـي العصـر الأيـوبي إلى حـوالي نصف متر ، ومـن ناحيـة أخـرى فقـد لقيـت الصـواني اهتمامـاً كـبيراً مـن الناحيـة الصـناعية والزخرفيـة إذ حـرص الفنـانون علـى زخرفـة كـل أجزائهـا ، ومـن المرجح أن يكـون السـبب فـي الاهتمـام بزخارفهـا أنهـا لم تكـن ترفـع مباشـرة بعـد تنـاول الطعـام ولـذلك فإنهـا تعتـبر لوحـة فنيـة جميلـه تتيـح للأشـخاص حولهـا فرصـة التمتـع بمشـاهدة زخارفهـا وقراءة كتاباتها .

ومـن أمثلـة تلـك الصـواني واحـدة محفوظـة بمتحـف الفـن الإسـلامي بالقـاهرة (تحـت رقـم ١٥١٥٠) وهـي مصـنوعة مـن النحـاس المكفـت بالفضـة وترجـع إلى العصـر المملـوكي خـلال القـرن الثـامن الهجـرى / الرابـع عشـر الميـلادى (لوحـة رقـم ١٠١) وقـد زخرفـت الصـينية بزخـارف حيوانيـة عبـارة عـن ثلاثـة نسـور كـل نسـر داخـل جامـه دائريـة وتحـيط بجوانـب الصـينية بـين أشـكال النسـور شـريط مـن الزخرفـة الكتابيـة يلتـف مـع محـيط الصـينية ويقطعـه أشـكال النسـور الثلاثـة ولعـل زخرفـة الصـينية فـي جميـع أجزائهـا الداخليـة يـدعم القـول بـأن مثـل هـذه الأواني كانت لا ترفع بعد تناول الطعام مباشرة .

وقـد أمـدتنا تصـاوير المخطوطـات وعلـى وجـه الخصـوص التـى تنسـب إلى العصـر المملـوكي بأشـكال متنوعـة مـن الصـواني حيـث ظهـرت فـي تلـك التصـاوير الصـواني المسـطحة التـى لا تسـتند علـى حوامـل كالمثـال السـابق وظهـر مـن هـذه الصـواني مـا يسـتند علـى قاعـدة صـغيرة ومنهـا مـا يسـتند علـى قاعـدة طويلـة وهنـاك بعضـاً مـن هـذه الصـواني تسـتند علـى مجموعـة مـن الأرجل .

إلا أن شـكل الصـواني فـي تصـاوير المخطوطـات لا يختلـف كـثيراً مـن حيـث تكوينهـا العـام فهـي عبـارة عـن مسـاحة دائريـة الشـكل فـي معظـم الأحيـان ولهـا حـواف جانبيـة تنحنـى إلى خـارج مسطح الصـينية ومـن أبـرز الأمثلـة التـى ظهـرت فـي صـور المخطوطـات مـا ظهـر فـي تصـويره مـن مخطـوط دعـوة الأطبـاء المحفـوظ بمكتبـة الأمـبرو زيانـا فـي ميلانـو تحـت رقـم (أ . ١٢٥) والتـى تمثـل طبيبـاً يسـتيقظ مـن النـوم ليجـد وليمـة داخـل منزلـه (لوحـة رقـم ٤٧) وفيهـا رسـم الفنـان

ثلاثة صواني اثنين في الجزء العلوى من التصويره اليمنى منها تحمل اثنين من الكئوس ودورق (شكل رقم ٣٢) الثانية تحمل بعض الفاكهة وهما من النوع المسطح الذى لا يستند على أية حوامل أو أرجل أما الصينية الثالثة فقد رسمها الفنان في الجزء الأسفل على يمين الناظر للتصويره وهي من النوع ذات القاعدة الطويلة (شكل رقم ٣٣) .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة) والتى تمثل أبا زيد وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء (لوحة رقم ١٠٢) وفيها رسم الفنان أبا زيد وبعض الضيوف وقد جلسوا حول مدفأة ترتفع من وسطها ألسنة اللهب وفي الجزء العلوى من التصويره رسم الفنان شخصين يحمل كلاً منهما صينية اختلفت في شكلها وفي الأشياء التى تحملها عن الصينية الأخرى فرسم الصينية اليمنى تستند على ثلاثة أرجل مدببة (شكل رقم ٣٤) في حين رسم الأخرى من النوع المسطح الذى لا يستند على حوامل .

وبالإضافة إلى الأشكال السابقة رسم لنا الفنان شكلاً أخر من أشكال الصوانى ، ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتى تمثل مشهد داخل حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان مجموعة من الأشخاص داخل حانة وفي الجزء العلوى من التصويره نشاهد صينية لا تبدو من شكلها أنها دائرية وتحمل اثنين من الكئوس ودورق في الوسط (شكل رقم ٣٥) وتستند الصينية على قاعدة صغيرة قمعية الشكل (شكل رقم ٣٦) ويلاحظ أن هذه الصينية رسمت بدقة أكثر من أشكال الصوانى في التصاوير السابقة .

وفي تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل غرة المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) رسم الفنان حاكم على كرسى العرش وحوله أتباعه وفي أسفل التصويره رسم الفنان صينية أكثر عمقاً من الأشكال السابقة وليس لها حوامل إلا أنها ترتكز على الجزء الأسفل الخارجى منها كما أن حوافها ترتفع عن قاعدتها .

وبالرغم من تنوع أشكال الصوانى في تصاوير المخطوطات إلا أن المحفوظ في المتاحف لا يصل إلى هذه الدرجة من التنوع ، والغالبية تمثل النوع البسيط المسطح الذى لا يستند على أية حوامل .

الشماعـــد

وهـى إحـدى أنـواع التحـف المعدنيـة وكانـت غالبـاً تصـنع مـن النحـاس المكفـت بالفضـة أو الـذهب إلا أن مـا صـنع منهـا فـى مصـر أو سـوريا خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى يعـد قليلاً جداً بالمقارنة بما صنع فى إيران أو العراق خلال تلك الفترة الزمنية .

وقـد أمـدتنا تصـاوير المخطوطـات التـى تنسـب إلى العصـر المملـوكى بإحـدى النمـاذج لهـذه النوعيـة مـن التحـف ففـى تصـويره مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بـالمتحف البريطـانى بلنـدن تحـت رقـم (إضـافة ٧٢٩٣) والتـى تمثـل أبـا زيـد فـى مقابلـة مـع الحـارث (لوحـة رقـم ١٩) رسـم المصـور إحـدى أشـكال الشـماعد أمـام الحـارث وهـو عبـارة عـن جسـم الشـمعدان الـذى يتشـابه أعـلاه مـع أسـفله فـى حـين أن وسـط البـدن مقـوس إلى الـداخل ويعلـو البـدن رقبـة طويلـة نسـبياً تنتهـى بعنـق الشـمعدان المفتوحـة إلى أعلـى لكـى يـتم إدخـال الشـمعة المسـتخدمة فـى الإضـافة بهـا وتبـدو الشـمعة واضـحة تمامـاً وتنتهـى مـن أعلاهـا بألسـنه اللـهب (شكل رقم ٣٧) .

والشـمعدان بهـذا الشـكل يعـد صـورة واقعيـة تمامـاً لأشـكال الشـماعد التـى صـنعت فـى العـراق أو إيـران ومـن المؤكـد أن مـا صـنع فـى مصـر أو سـوريا يتشـابه مـع هـذا الشـكل وأن كانـت قليلـة ومـن أمثلـة تلـك الشـمعدانات شمعـدان محفـوظ بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة تحـت رقـم (١٥١٢٤)[١] وواحـد أخـر محفـوظ بمتحـف الفـن الإسـلامى بمدينـة بـرلين بألمانيـا ومـؤرخ بالقرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى[٢] .

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٤٧٤ ، ص ١٥٤

(٢) Markus Hattstein and peter Delius : Islam art and architecture, p., 204

المبـــاخر

المبخرة هي الأداة التي يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به ويتدفق بخوره وتسمى أيضاً المجمرة ، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة ، والبخور هي الدخنة التي تنتج من حرق بعض أنواع الطيب الهندي .

وقد استخدمت المبخرة في عصور مصر الإسلامية في شتى الأغراض فقد استخدمت كوسيلة من وسائل التطيب والنظافة التي حث الإسلام عليها في تعاليمه للمسلمين بضرورة التطيب قبل دخول المساجد .

كما كان للمادة التي تصنع منها المباخر دوراً كبيراً في التحكم في أشكالها لما لكل مادة من خصائص تتميز بها عن المواد الأخرى .

وقد عرف صناع القاهرة وبلاد الشام خلال حكم الدولة الأيوبية العديد من المعادن المختلفة في صناعة المنتجات الصناعية الفنية وخاصة المباخر التي صنعت من البرونز والنحاس والذهب والفضة والحديد بالإضافة إلى المواد الأخرى من فخار وجص ، وقد شاع استخدام الصناع لمادة البرونز في صناعة المباخر الإسلامية لما لهذه المادة من مميزات تسهل كثيراً في عمليات السباكة والصب التي تستخدم في طرق صناعتها مما أتاح أمامهم فرصة عظيمة في التنوع في أشكالها فكان منها ما أتخذ أشكالاً هندسية مثل المكعب ذو الغطاء المغطى بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة ركنية ، ثم استمر استخدام مادة النحاس بنوعيه الأحمر والأصفر مع اختفاء مادة البرونز تماماً في صناعة المباخر .

ومما هو جدير بالذكر أن القاهرة عرفت أشكالاً أخرى للمباخر على هيئة المشكاوات التي ذاع صيتها بشكل كبير وانتشرت بداية من العصر الفاطمي وهناك أمثلة كثيرة ومتنوعة لهذه المباخر التي تشبه المشكاوات الزجاجية وأبرزها واحدة باسم السلطان بيبرس مؤرخة بسنة (٧١٠ هـ / ١٣٠٩ ـ ١٣١٠ م)[1] وهناك مجموعة أخرى من المباخر المعدنية من هذه النوعية باسم هذا السلطان أيضاً وهي متشابهة جميعاً في أشكالها .

---

(١) Lane Poole : the art of the Saracens in Egypt, fig., 76, p., 162

وأنظر أيضاً :

Doris Behrens – Abou seif : Mamluk and post-Mamluk metal lamps, le Caire 1995, pl., 11, p., 31

ولاشك أن تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصرين الأيوبى والمملوكى اشتملت على مثل هذه التحف فى رسومها إلا أن ما وصلنا منها قليل ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) والتى تمثل أبا زيد فى مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان بعض النماذج لأشكال المباخر وعلى وجه الخصوص تلك التى ظهرت خلال العصر المملوكى فالناظر إلى التصويره يلاحظ مبخرتين رسمت إحداهما يمين الناظر والأخرى إلى اليسار وبينهما رسمت شكل الشخشيخة كما يمكن ملاحظة أن كلتا المبخرتين اختلفت فى شكلها عن الأخرى فاليمنى عبارة عن بدن أسطوانى الشكل يعلوه غطاء ذو يد طويلة مستقيمة ترتفع إلى أعلى فى حين نجد المبخرة الأخرى عبارة عن بدن أسطوانى أيضاً إلا أن شكل الغطاء هنا يختلف عن شكله فى المبخرة اليمنى فالغطاء هنا متسع من أسفله متساوياً مع أعلى فتحة البدن ويخرج من أعلاه جزء منحنى قليلاً إلى اليسار ينتهى بفتحة الغطاء التى يخرج منها البخور .

وبالرغم من اختلاف شكل المباخر إلا أن طريقة صناعتها تكاد تكون متشابهة فهى عادة مكونة من بدن أسطوانى محملاً على أرجل ذات أشكال متنوعة وهذا البدن يغطيه غطاء محكم وينتهى الغطاء بفتحة لخروج البخور ، وفى أحيان كثيرة يمكن تحريك الغطاء لينفذ منه البخور .

وقد وصلنا بعض أمثلة المباخر التى تتشابه فى كثيراً من أجزاءها مع ما ظهر فى صور المخطوطات منها واحدة مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة (لوحة رقم ١٠٥) محفوظة بمجموعة نهاد سعيد ومؤرخة بأواخر القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى[1] وتحمل اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون كما أنها زخرفت بالعديد من العناصر الزخرفية أبرزها العناصر الكتابية والنباتية ، ولعل مثل هذه النوعية من التحف كانت تصنع بشكل دقيق فى كافة أجزائها نظراً لأنها توضع فى أماكن جلوس الملوك والسلاطين والأمراء كما أنها تنوعت فى أشكالها فهذه التحفة عبارة عن بدن أسطوانى الشكل يرتكز على ثلاثة أرجل على شكل رأس سلحفاة والغطاء ضخم يقترب فى حجمه من حجم

---

(1) Markus Hattstein and Peter Delius : Islam (art and Architecture), p., 200.

المبخـرة وينتهـى بيـد نفـذت بشـكل جمـالى ودقيـق يـوحى بمـدى الفخامـة والدقـة فـى صـناعة مثل هذه التحف .

وتبـدو هنـا ملاحظـة جـديرة بالإشـارة إليهـا وهـى أن رسـوم المبـاخر فـى صـور المخطوطـات تطـورت فـى أشـكالها عـن رسـومها قبـل العصـرين الأيـوبى والمملـوكى والتـى رسمـت فيهـا علـى بعـض التحـف التطبيقيـة فعلـى سـبيل المثـال عنـدما نتعـرض لتحفـة عبـارة عـن طبـق مـن الخـزف ذى البريـق المعـدنى ينسـب إلى العصـر الفـاطمى وجـد بـالقرب مـن مدينـة الأقصـر ومحفـوظ فـى مجموعـة كلكيـان ومشـهور بـين علمـاء الآثـار والفنـون الإسـلامية بأنـه مـن عمـل الفنـان سـعد[1] نظـراً لوجـود توقيعـه علـى هـذا الطبـق ، هـذه التحفـة تحمـل موضـوعاً زخرفيـاً يتمثـل فـى وجـود رجـل ديـن مسيحى يحمـل بيـده اليمنـى مبخـرة تشـبه كـثيراً أشـكال المشـكاوات الزجاجيـة ولهـا ثلاثـة سلاسـل لحملـها وعنـدما نتعـرض فـى نفـس الوقـت لإحـدى تصـاوير المخطوطـات المشـار إليهـا والتـى تحمـل شـكلاً لمبخـرتين نلاحـظ الفـارق الكـبير بـين شـكل المبخـرة المرسـومة علـى طبـق الخـزف وبـين شـكلها المرسـوم فـى التصـويره فقـد تطـورت أشـكال المبـاخر بشـكل واضـح وذلـك فـى كافـة أجزائهـا ، ولعـل ذلـك التطـور فـى رسـوم المبـاخر علـى المـواد الأخـرى سـواء كانـت تحـف تطبيقـه أو صـور مخطوطـات كـان انعكاسـاً لتطـور أشـكال المبـاخر وطـرق صـناعتها وزخارفهـا خـلال الفـترات الإسـلامية المتعاقبـة والتـى وصـلت إلى ذروتهـا خـلال العصـر المملـوكى الـذى وصـلت فيـه العديـد مـن التحـف المختلفـة فـى كافـة المـواد إلى قمـة النضـج الفنى .

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٥٩ ، ص ١٧



الفصل الثانى

رسوم التحف الخزفية والزجاجية

التحف الخزفية

ينبغي قبل الحديث عن أبرز رسوم التحف الخزفية في صور المخطوطات أن نحدد المقصود بعبارة التحف الخزفية تحديداً يخرجنا من كل لبس ، فقد اختلف الباحثون في تفسير هذه العبارة فاستعملوها بدلاً من الأواني الفخارية مع أن الفارق كبير بين الفخار وبين الخزف ، ولعل أدق تعريف للأواني أو التحف الخزفية هو أنها التحف المصنوعة من الفخار المزجج[1] ، أما الأواني الفخارية فهي المصنوعة من الطين المفخور غير المزجج وسيبدو هذا الأمر واضحاً عند الحديث عن أهم التحف الخزفية التي ظهرت في صور المخطوطات ، فإذا كان من السهل تحديد الفارق بين الأواني الخزفية وبين الأواني الفخارية عند رؤيتها رأى العين ، فإن الأمر يكاد يكون صعباً بالنسبة لأشكال مثل هذه الأواني في صور المخطوطات حيث يتعذر تحديد نوعية هذه الأواني ، إلا أنه يمكن من خلال شكل الآنية ومكان وضعها والطبقة التي تستعملها استنباط نوعيتها حيث أنه من المعروف أن الطبقة الأرستقراطية أو طبقة الأغنياء كانوا يستعملون الأواني الخزفية وذلك لارتفاع قيمتها وجودتها بعكس الطبقات المتوسطة والفقيرة التي كانت تستعمل الأواني الفخارية .

ولم تلعب الأواني الخزفية دوراً واضحاً في العصور السابقة على الإسلام بعكس البلاطات الخزفية والطوب المزجج فقد كان لهما شأن كبير في زخرفة الجدران قبل الإسلام ، أما في العصور الإسلامية فقد تبدل الحال وأصبح للأواني الخزفية مكانة عظيمة بين الصناعات جميعاً ولعل ذلك يرجع إلى تفضيل هذه الأواني الخزفية عن تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة[2] من ناحية ومن ناحية أخرى تعد الأواني المصنوعة من الخزف أقل سعراً من مثيلاتها المصنوعة من الذهب أو الفضة وفي نفس الوقت كانت الأواني الخزفية مفضلة على مثيلاتها المتخذة من مواد أخرى نظراً لجمال منظرها وسهولة تنظيفها ، وقد ساعدت

---

(١) التزجيج Glazing هو دهن الأواني المصنوعة من الطين أو الحجر بمادة الزجاج .

(٢) جاء في صحيح البخاري أحاديث تشير إلى تحريم أو كراهية الأواني المصنوعة من الذهب كما في قوله ﷺ " لا تشربوا في أنية الذهب والفضة ولا تأكلوا في صحافها فإنها لهم في الدنيا ولنا في الآخرة " وقوله أيضاً ﷺ " الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر في بطنه نار جهنم " صدق رسول ﷺ ، وربما يكون هذا التحريم أو الكراهية له مبرراته حيث أن النبي كان يدعوا المسلمين إلى التقشف والزهد في أول عهدهم بالإسلام .

كل هذه العوامل إلى ابتكار المسلمين لنوع من الخزف اصطلح على تسميته بالخزف ذى البريق المعدنى وهو ابتكار إسلامى صرف ، وربما يكون ابتكاره يرجع إلى الرغبة فى إشباع روح الترف عند المسلمين مع مراعاة تعاليم الإسلام التى تنهى عن استخدام أوانى الذهب والفضة ، ومن ثم ابتكر الخزافون نوعاً فاخراً له بريق الذهب ليشبع حب الترف دون مخالفة تعاليم الدين الإسلامى .

وتعكس صناعة الأوانى الخزفية[1] تدرج المسلمين فى سلم الرقى بصورة واضحة ، بداية من العصر الأموى ومروراً بالعصر العباسى والفاطمى والأيوبى والمملوكى وأيضاً خلال العصر العثمانى ومدى التطور الذى سارت عليه صناعة هذه الأوانى حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الرقى فى معظم الدول الإسلامية .

وتذكر بعض المؤلفات أن استمرار هذا التطور فى صناعة التحف الخزفية ساعد على ظهور أنواعاً جديدة من الخزف حيث وصل إلينا من العصر الأيوبى نوعاً أخر من الخزف المصرى يضاف إلى الأنواع السابقة وهذا النوع تزخرفه صور ويعرف باسم الخزف الدقيق الصنع وذلك لأن عجينته تتميز بالدقة ، كما أن طلاءه ورسومه تتميز بالصفاء والجمال ، وتظهر الأشكال على هذا الخزف باللون الأسود ، وبذلك تبدو كأنها خيال أسود وهو من هذه الناحية يشبه خزف الخيال المعروف فى إيران فى النصف الأخير من القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى[2] إلا أنه من الواضح أنه بنهاية هذا القرن أخذت صناعة

---

(١) تمر الصناعات الخزفية عادة بعدة مراحل أولها الحصول على الطينه المناسبة ، وتختلف الطينه من قطر إلى قطر ومن جهة إلى أخرى ، ولذلك فهى تتفاوت من حيث المادة والخامة ، ومن حيث الجودة واللون ، ومن ثم يفيد نوع الطينه أحياناً فى تحديد مكان الصناعة وبالتالى فى تحديد العصر والطراز ، ثم تعجن الطينه إلى الدرجة المناسبة ثم تشكل ، وكان التشكيل فى أول الأمر يتم باليد ثم صار يستعان بالدولاب أو العجلة لتدوير الطين ، ويستخدم الصانع يده وأصابعه فى التشكيل ، وإذا لزم الأمر استعان بأداة وبعد التشكيل تجفف الأوانى ثم تطلى بالبطانة ، ثم تحرق فى أفران فى درجة حرارة معينة حسب نوع الطينه والظروف ، ثم تطلى بالطلاء الخارجى ، وقد يستخدم التذهيب أو أنواع أخرى من الطلاءات ، ثم يعاد الحرق لتثبيت الطلاء ، وربما تكرر الحرق أثناء الطلاء وذلك عند استخدام طلاءات مختلفة يلزم حرقها ، كما يلاحظ أن الأوانى الخزفية يشترك فى عملها عدد من الأفراد لكل منهم مهمة خاصة : كالعجان والخزاف الذى يقوم بالتشكيل ، والعامل الذى يتولى الحرق والمزخرف أو الرسام أو الدهان الذى يقوم بالطلاء أو عمل الزخارف وقد يشترك فى الطلاء عدداً من المزخرفين يصنع أولهم نوعاً معيناً أو رسماً خاصاً أو يضع طلاء محدداً ، ثم ينقله لمن يليه فيضيف إليه بدوره وهكذا . أنظر :

حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، ص ١٧٧ ـ ١٧٨ .

(٢) حسن الباشا : فن التصوير فى مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٨٦

الخزف فى العصر الأيوبى فى الاضمحلال ومع ذلك فهذا لا يمنع من ازدهارها فى بلاد الشام فى القرنين التاليين وقد جرى الخزافون المصريون والسوريون خلال العصر الأيوبى على استخدام الأساليب الفنية التى عرفها العصر الفاطمى ويتضح ذلك فى الأوانى المدهونة بطلاء واحد تقليداً للخزف الصينى ، فى حين أخذ يختفى الخزف ذو البريق المعدنى فى مصر .

أما العصر المملوكى فقد شهد ازدهار صناعة الخزف فى مصر وسوريا وبلغت الزخارف النباتية الطبيعية درجة كبيرة من الدقة والإتقان ، ويمكن ملاحظة أن إنتاج الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى والتى اختفت تماماً فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى حين استمر فى الظهور فى سوريا حيث عثر بها على أوانى ترجع إلى القرن العاشر الهجرى ـ السادس عشر الميلادى مزخرفة بزخارف البريق المعدنى المتعدد الألوان ، كما اشتهرت دمشق منذ القرن الثامن الهجرى - الرابع عشر الميلادى بصناعة الأوانى الخزفية التى تشبه الخزف الصينى وتزين هذه الأوانى زخارف نباتية مرسومة باللونين الأسود والأزرق تحت الطلاء الزجاجى وغالباً ما يتوسط هذه الزخارف رسم لوحدة حيوانية أو طائر ، ولقد شاعت صناعة هذا النوع من الخزف فى مصر أيضاً فى العصر المملوكى ويتشابه مع خزف الشام لدرجة يصعب معها التمييز بين ما صنع فى مصر وما استورد إليها من بلاد الشام[1] ، ولقد تمكن الخزافون المصريون من إدخال بعض التحسينات على أسلوب الصناعة حتى يتجنبوا اختلاط اللون الأزرق بالطلاء الخارجى .

ومن الخزف المملوكى الذى اقتصر إنتاجه على مصر نوع من الخزف خشن مصنوع من طفل بنى أحمر ومغطى ببطانة بيضاء عليها طلاء خارجى زجاجى بنى اللون أو ضارب إلى الصفرة أو الخضرة وتظهر الزخارف محززة فى البطانة البيضاء ، كما يظهر من بين التحزيزات لون جدار الآنية البنى المحمر ، وقد عرف هذا النوع باسم الفخار المطلى بالمينا ، ويرجح أن هذا النوع من الخزف كان يستعمل للاستخدام اليومى وفى منازل

---

(١) ربما ترجع تلك الصعوبة إلى أن الأوانى الخزفية مما يسهل حملها من مكان إلى أخر مما صعب معه تحديد الموطن الأصلى فقد تكون مصنوعة محلية وقد تكون مجلوبة من مكان أخر وربما يكون التشابه ناتج من تشابه عناصر الطين الذى تصنع منه الأوانى أو تشابه العناصر الزخرفية .

الأمـراء وكبـار رجـال الدولـة وهنـاك أمثلـة عديـدة مـن هـذا النـوع تحـتفظ بهـا المتـاحف المصـرية وغالبـاً مـا يوجـد توقيـع الصـانع علـى هـذا النـوع مـن الخـزف وتتكـون زخارفـه مـن عناصـر كتابيـة ونباتيـة ويظهـر أحيانـاً بـين هـذه العناصـر رنـوك[1] أصـحاب هـذه الأوانـي التـي تمثـل شـارات مختلفـة وتشـابه هـذه الرنـوك مثيلاتهـا التـي وجـدت علـى الأوانـي المعدنيـة ، واسـتمر إنتـاج هـذا النـوع مـن الأوانـي حتـى نهايـة القـرن التاسـع الهجـرى . الخـامس عشر الميلادى[2] .

وتجـدر الإشـارة إلى أن هنـاك العديـد مـن الأوانـي المصـنوعة مـن الفخـار المطلـي بالمينـا قـد قـام المصـور برسمهـا فـي صـور المخطوطـات التـى تنسـب إلى العصر المملـوكى ولكـن يصـعب تحديـدها بشـكل دقيـق نظـراً لتشـابه أشـكالها مـع مثيلاتهـا التـى صنعت مـن الخـزف كمـا سـبق القـول ، إلا أنـه يمكـن تمييـز بعـض الأوانـي المصنوعة مـن هـذا النـوع فـي صـور المخطوطـات إذا تمـت مقارنتهـا بأشـكالها الواقعيـة ويسـهل التمييـز أيضـاً إذا نجـح المصـور فـى رسـم هـذه الأوانى داخل صور المخطوطات وهى تحمل الشارات أو أشكال الرنوك داخل التصويره .

وتعتـبر فـن صـناعة الخـزف مؤشـراً لمـا كانـت عليـه الـدول الإسلامية مـن تقـدم وارتقـاء ونبـوغ وقـد فاقـت شـهرة الأوانـي الخزفيـة الآفـاق فـى كـل مكـان ، والأوانـي الخزفيـة التـى أنتجتهـا الحضـارة الإسـلامية علـى مـر عصـورها المختلفـة مـن الكثـرة بحيـث يتعـذر ذكرهـا ويصـعب حصـرها ويستعصـى علـى المـرء تحديـد سماتهـا تحديـداً دقيقـاً متكـاملاً فهـي مختلفـة الأشـكال والأنمـاط والأغـراض الفنيـة المتباينـة جماليـاً ووظيفيـاً ، وقـد أنعكـس ذلـك كلـه علـى المصـور ذلـك الفنـان الـذى كـان دائـم التـأثر بمـا حولـه فظهـرت أشـكالاً كـثيرة مـن التحـف والأوانـي الخزفيـة فـي صـور المخطوطـات ، فظهـرت المزهريـات والأكـواب والأطبـاق وظهـرت أيضـاً القـدور والقنينـات بالإضـافة إلى البلاطـات الخزفيـة ، كـل هـذه الأوانـي رسمـت فـي صـور المخطوطـات لكـي

---

(١) رنوك : جمع رنك " لفظة فارسية بمعنى لون " وهى شعار الأمراء وكبار أشراف البلاط المكلفين بمهمات محددة " يطبع " على تروسهم وممتلكاتهم وتراه محفوراً على واجهات الأبنية أو منقوشاً على مصاريع الأبواب أو مضغوطاً على ما يصفحها من معادن أو منحوتاً فى حجارة الجدران ، وغالباً ما ينفذ بالألوان ويدهن بالمينا على الخزف ويحتل دائماً أماكن بارزة فى الداخل والخارج ، وقد استعملت الرنوك كثيراً فى العصرين الأيوبى والمملوكى وعثر فى منطقة الفسطاط على خزف مدهون بالمينا عليه كتابات ورنوك أى إشارات سلاطين مصر وأمراءها . أنظر :

عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، ص ٢٠٦

(٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، ص ٢٩٣

تكمل العمل الفنى لأن ظهور التحف فى صور المخطوطات ليست عملاً زخرفياً فحسب بل كانت إحدى القواعد الرئيسية التى تكمل العمل الفنى وتعبر عن محتويات متن المخطوطات فهى بالفعل تؤدى وظيفة حقيقية عند صناعتها وتؤدى وظيفة تاريخية عند رسمها داخل صور المخطوطات .

وسوف تتناول الدراسة أبرز أشكال التحف الخزفية أو التحف المصنوعة من الفخار المطلى بالمينا التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى على النحو التالى :

المزهريـــــات

المزهريـة هـى إحـدى أنـواع التحـف الإسـلامية التـى اهـتم الفنـان المسـلم بصـناعتها بأشـكال متنوعـة ومـن مـواد مختلفـة كـان أكثرهـا انتشـاراً هـى المزهريـات الخزفيـة ، بـل وصـلت أهميـة تلـك النوعيـة مـن التحـف أن قـام الفنـان بزخرفـة العديـد مـن التحـف الفنيـة مـن مـواد مختلفـة بأشـكال المزهريـات وقـد خرجـت منهـا فـروع وأوراق نباتيـة مثمـرة ولعـل التحـف التـى ترجـع إلى العصـر الأمـوى خـير دليـل علـى ذلـك حيـث قـام الفنـان المسلم بزخرفـة مجموعـة مـن الألـواح المصـنوعة مـن الخشـب ذى الزخـارف المحفـورة والموجـودة فـى كسـوة أطـراف العـوارض الحاملـة لسـقف البلاطـة الوسـطى فـى المسـجد الأقصـى ببيـت المقـدس[1] كمـا زخرفـت مجموعـة مـن التحـف المصـنوعة مـن العـاج والعظـم بـنفس أشـكال المزهريـات ومنهـا واحـدة محفوظـة بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة تحـت رقـم (١٢٦٣١)[2] واسـتمرت صـناعة المزهريـات طـوال العصـور الإسـلامية نظـراً لطبيعـة وظيفتهـا فهـى تحمـل بداخلـها الـورود والفروع النباتية التى تضفى على المكان نوعاً من البهجة والإحساس بالراحة .

وقد أمدتنا صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكى بمجموعة مختلفة من أشكال المزهريات ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتى تمثل مشهد فى مسجد (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان أسفل العقد الأيمن من البائكه الثلاثية شكلاً لمزهرية (أقرب إلى شكل الزير) ترتكز على منضدة صغيرة وتبدو المزهرية من خلال رسمها أنها من الأنواع جيدة الصنع وهى عبارة عن جسم بصلى الشكل مسلوب إلى أسفل وينتهى بقاعدة صغيرة ليس لها معالم محددة بل هى جزء من البدن أما عن الرقبة فقد رسمت بشكلها المعتاد فهى أكثر أتساعاً من أعلى وتضيق كلما اقتربت من بدن المزهرية (شكل رقم ٣٨) وقـد زخرفـت المزهريـة بعناصـر نباتيـة ولعـل هـذا الشـكل بهـذه التصـويره يعـد أكثـر أشـكال المزهريات انتشاراً .

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، أشكال (٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩) ، ص ٩٨ وأشكال (٣١٠ ، ٣١١) ، ص ٩٩ .

(٢) ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم فى مصر منذ العصر الإسلامى المبكر وحتى نهاية العصر المملوكى ، لوحة ٨ " كتالوج " ، ص ٢١٤

وفـى تصـويره أخـرى مـن مخطـوط كشـف الأسـرار المحفـوظ بمكتبـة جـامع السـليمانية باسـتانبول تحـت رقـم (لا لا إسماعيـل ٥٦٥) والتـى تمثـل مـا اصـطلح علـى تسـميته " مصـنع المـر " (لوحـة رقـم ٢٤) رسـم الفنـان أسـفل العقـد الأوسـط مـن البائكـه الثلاثيـة مزهريـة مكونـة مـن بـدن وقاعـدة ورقبـة ولهـا مقبضـان يلتصـقان بالبـدن والرقبـة معـاً وقـد زخرفـت المزهريـة بزخـارف هندسـية عبـارة عـن خطـوط طوليـة تفصـلها بعـض الخطـوط العرضـية ويخـرج مـن المزهريـة مجموعـة كـبيرة مـن الفـروع النباتيـة لنبـات الصـبار فـى شـكل زخرفـى جميـل ويلاحـظ أن رسـم المزهريـة هنـا أقـرب فـى الشـبه إلى أشـكال المشـكاوات (شـكل رقـم ٣٩) ولعـل الفنـان تـأثر بأشـكال المشـكاوات التـى رسمـت فـى نفـس التصـويره والتـى تتـدلى مـن بـاطنى العقـدين الأيمن والأيسر .

وبالإضـافة إلى الأشـكال السـابقة أمـدتنا صـور المخطوطـات بـبعض أشـكال المزهريـات الأخـرى ومنهـا تصـويره مـن نفـس المخطـوط السـابق أطلـق عليهـا العلمـاء اسـم " تصـويره البطـة " (لوحـة رقـم ٢٥) وفيهـا رسـم الفنـان مزهريتـان علـى كـل جانـب مـن جوانـب التصـويره وتتوسـط المزهريـة نافـذة ذات عقـد نصـف دائـرى وتختلـف المزهريتـان كـثيراً عـن الأمثلـة السـابقة حيـث تشـبه المزهريـة فـى هـذه التصـويره الأطبـاق الزجاجيـة التـى كانـت تسـتخدم لحمـل أنـواع الفاكهـة كمـا سـنرى فيمـا بعـد[1] فهـى عبـارة عـن بـدن مفتـوح بكامـل اتسـاعه العلـوى ولـيس لهـا رقبـة أو فوهـة وأسـفلها جـزء يفصـل بينهـا وبـين قاعـدتها يمكـن أن يطلـق عليـه عنـق المزهريـة وأسـفله القاعـدة (شـكل رقـم ٤٩) وهـى عكـس الأشـكال المعتـادة حيـث أن المعـروف أن المزهريـة تتكـون مـن البـدن وأسـفله القاعـدة وأعـلاه العنـق الـذى ينتهـى بفتحـة المزهريـة مـع اخـتلاف فـى حجمهـا مـن مزهريـة إلى أخـرى لكـن الشـكل هنـا يتكـون مـن قاعـدة سـفلية يعلوهـا مـا يشـبه العنـق ثـم مـا يمكـن أن نطلـق عليـه البـدن وهـى المسـاحة الكبـيرة للمزهريـة ومهمـا كـان الاخـتلاف فـى الشـكل بـين هـذه المزهريـات وبـين المزهريـات السـابقة إلا أن الفنـان نجـح فـى التعـبير عـن المزهريـة بشـكل لا يبتعـد كـثيراً عـن تكوينهـا والنـاظر إلى التصـويره لا يلاحـظ أن شـكل المزهريـة غـير مـألوف ، بـل لقـد أكـد الفنـان هـذا الـرأى برسمـه لمجموعـة مـن الـورود والفـروع والأزهـار التـى وضعـت داخـل جسـم المزهريـة ليعطـى توافـق تامـاً بـين التحفـة الفنيـة

---

(١) أنظر صفحات ١٨٩ . ١٩٠ من هذا البحث .

الموجـودة وبـين وظيفتهـا ونجـح بالفعـل فـى ذلـك إلى أبعـد مـا يكـون كمـا يلاحـظ التماثـل التـام بـين شـكل المزهـريتين باسـتثناء اختلافاً بسيطاً فـى الجـزء الـذى يمكـن أن نطلـق عليـه عنق المزهرية .

ويسـتمر التنـوع فـى رسـوم المزهريـات فـى صـور المخطوطـات ففـى تصـويره مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف . ٩) والتـى تمثـل اثـنين فـى حـوار علـى مائـدة طعـام (لوحـة رقـم ١٠٦)[1] رسـم الفنـان إحـدى أشـكال المزهريـات فـى وسـط التصـويره بـين الشخصـين الجالسـين وكأنهـا معلقـة فـى الهـواء وأن كـان الفنـان قـد وضـع أسـفلها مسـند عبـارة عـن حامـل مسـتقيم الشـكل ، ويبـدو للنـاظر أن كـلا الشخصـين يشـير إليهـا بأصـبعه لكـن الواضـح أن إشـارة الأصـابع هـذه ناتجـة عـن تجـاذب أطـراف الحـديث بـين الشخصـين أمـا المزهريـة فقـد رسمهـا الفنـان عبـارة عـن بـدن وقاعـدة فقـط فالبـدن متسـع مـن أعلـى ومسـلوب إلى أسـفل ليلتصـق بالقاعـدة ويخـرج مـن المزهريـة فـرعين نبـاتيين ينحنـى كـل فـرع تجـاه أحـد الأشـخاص وللمزهريـة مقبضـين صـغيرين يـبرزان عـن جسـم المزهريـة بشـكل قليـل ، وتشـبه المزهريـة هـذه مـا يسـمى بـ " أصيص الـزرع " (شـكل رقـم ٤١) وهـى منتشـرة بشـكل كـبير فـى العصـر الحـديث فـى معظـم الأمـاكن العامـة والخاصـة ، ولعـل هـذا التنـوع الكـثير فـى شـكل المزهريـات يعـد دليـلاً قويـاً علـى براعـة الفنـان المسـلم فـى إنتاجـه الفنـى وفـى رسـومه لنـوع واحـد مـن التحـف بهـذا التنـوع هـذا مـن ناحيـة ومـن ناحيـة أخـرى تعـد دليـلاً واضـحاً علـى أهميـة هـذه النوعيـة مـن التحـف سـواء مـا وجـد منهـا فـى المتـاحف أو مـا وجـد منهـا مرسـوماً علـى الكـثير مـن التحـف التطبيقيـة مـن مـواد أخـرى مختلفـة ومـا وجـد منهـا مرسـوماً فـى صـور المخطوطات .

وتجـدر الإشـارة هنـا إلى أنـه وصـل إلينـا بعـض المزهريـات المعدنيـة ذات الإبـداع الفنـى الراقـى ومنهـا واحـدة محفوظـة بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة (تحـت رقـم ١٥١٢٥) (لوحـة رقـم ١٠٧) وهـى مزهريـة مـن النحـاس المكفـت بالـذهب والفضـة قـد زخرفـت بـأروع الزخـارف المختلفـة كالزخـارف النباتيـة المتمثلـة فـى رسـوم الأوراق النباتيـة التـى تظهـر بوضـوح فـى أسـفل المزهريـة والزخـارف الحيوانيـة المتمثلـة فـى رسـوم النسـر الموجـودة داخـل جامـة

---

(١) A. papdoploulo : L'islam et l'art musulman, Paris 1976, pl., 34, p., 134

دائريـة الشـكل ، والزخـارف الكتابيـة النسـخية التـى تشـتمل علـى نـص يوضـح أنهـا باسـم الأمـير طقزتمـر السـاقى الـذى تـوفى سـنة ١٣٤٥ م بالإضـافة إلى بعـض الرنـوك بـداخل كـل منهـا شـارة نسر يقـف علـى كـأس وقـد وصـل إلينـا مـن خـلال صـور المخطوطـات أشـكالاً لـبعض المزهريـات تتطـابق تمامـاً مـع هـذا الشـكل (شـكل رقـم ٤٢) وذلـك فـى تصـويره مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف . ٩) والتـى تمثـل مشـهد فـى حانـة (لوحـة رقـم ١٠٣) وفيهـا رسـم الفنـان فـى الجانـب الأيسر وفـى أعلـى التصـويره إحـدى أشـكال المزهريـات التـى تتشـابه فـى جميـع أجزائهـا مـع هـذه المزهريـة ، يضـاف إلى ذلـك أنهـا تتشـابه أيضـاً مـع بعـض الأوانـى المعدنيـة الأخـرى المحفوظـة أيضـاً بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة ومنهـا إنـاء مـن النحـاس المكفـت بالفضـة والـذى يحمـل رقـم سـجل (١٤٦٧)[١] وأن كانت وظيفته مختلفة إلا أن التشابه بينهما يبدو قريباً .

---

(١) Zaky, Mohammed Hassan : Moslem art in the Fouad 1 university Museum, vol., 1, Cairo 1950, p., 104

وأنظر أيضاً :

زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٥٢٨ ، ص ١٧٣

الأكــــواب

والأكـواب هـي إحـدى أهـم الأوانـي الخزفيـة التـي اسـتخدمت علـى مـر العصـور ولم تكـن الأكـواب الخزفيـة فقـط بـل صنعت الأكـواب مـن بعـض المـواد الأخـرى كالزجـاج والمعـدن ولعـل مـا يجعلنـا نضـعها ضـمن التحـف الخزفيـة وجـود بعضاً مـن هـذه الأكـواب المحفوظـة بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة منهـا كـوب يحمـل رقـم سـجل (٥٥٩١) (لوحـة رقـم ١٠٨) ويمثـل الشـكل المعتـاد لمثـل هـذه التحـف فهـو يتسـع مـن فتحتـه العلويـة ويضيق عنـد القاعـدة ويحمـل زخـارف كتابيـة تسير مـع الإطـار الخـارجى للجـزء العلـوى وتنتشـر علـى كافـة جسم الكـوب أسـفل هـذا الإطـار ويبـدو أن الألـوان المستخدمة فـى زخرفـة هـذا الكـوب قـد تعرضـت لكـثير مـن التلـف ممـا تسـببت فـى سـيولتها فـى بعـض أجـزاء جسـم الكـوب إلا أن الزخرفـة مازالـت تحـيط بكامـل أجزائهـا بـالرغم مـن التلـف الـذى أصـاب بعـض أجـزاء مـن جسـم الكـوب حيـث سـقطت طبقـة التـزجيج فـى بعـض أجـزاءه والكـوب الأخـر يحمـل رقـم سـجل (٥٥٩٢) (لوحـة رقـم ١٠٩) يتشابه تمامـاً فـى شـكله مـع الكـوب السـابق مـع اختلاف فـى الزخرفـة حيـث تنتشـر الزخرفيـة الزجزاجيـة علـى كافـة أجـزاء جسـم الكـوب فـى حـين يزخـرف الإطـار العلـوى زخرفة كتابية ويبدو أن التلف واضحاً أكثر فى هذا الكوب .

وتعـد هـذه الأمثلـة مـن الأكـواب الخزفيـة إحـدى الأسـباب القويـة التـى مـن خلالهـا يمكـن القـول أن مـا ظهـر فـى صـور المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى مـن أكـواب بهـذا الشـكل يشير إلى أنهـا كانـت مصنوعة مـن الخـزف وهنـاك سـبباً أخـر يؤكـد ذلـك حيـث رسـم الفنـان بعـض هـذه الأكـواب فـى بعـض صـور المخطوطـات وكأنهـا شـفافة وكـذا أظهـر الفنـان الشـراب الـذى بداخلـها عـن طريـق تلـوين مـا يقـرب مـن ثلثـى الكـوب بلـون قـاتم فـى إشـارة إلى أن هـذا اللـون يمثـل الشـراب الـداخلى وبـذلك فهـو يشـير إلى أن هـذا الكـوب مصـنوع مـن الزجـاج علـى اعتبـار أن الزجـاج يتميـز بالشـفافية فيظهـر مـا بـداخل الكـوب عكـس الأكـواب الخزفيـة ويتضـح ذلـك بـالنظر إلى تصويره مـن مخطـوط دعـوة الأطبـاء (لوحـة رقـم ٤٧) حيـث تظهـر الأكـواب فـى الجـزء الأيمـن العلـوى مـن التصـويره موضـوعة علـى صينية ويبـدو مـن خـلال شـكلها أنهـا مـن الزجـاج حيـث يظهـر الشـراب ذو اللـون الأصـفر بداخلـها ، ومـن هنـا يمكـن

القول أن الأكواب غير الشفافة التى تظهر فى صور المخطوطات ربما قصد الفنان من وراء رسمها بهذا الشكل الإشارة إلى مادة صنعها كما سيتضح فى الأمثلة التالية :

تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتى تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة أشخاص (لوحة رقم ١١٠) وفيها رسم الفنان أعلى التصويره إلى اليمين مجموعة من الأوانى الخاصة بالشراب ومنها اثنين من الأكواب الخزفية حيث تظهر فى زخارف الأكواب الخارجية وتظهر أيضاً الزخارف الكتابية فى الإطار الأوسط من الكوب ، ويلاحظ أن هذه الأكواب تتخذ نفس أشكال الأكواب السابق ذكرها والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط وتمثل مشهد فى حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان إحدى الصوانى وبها اثنين من الأكواب أيضاً تتشابه تماماً مع نفس الأكواب الموجودة بالتصويره السابقة ، ويلاحظ فى هذه التصويره أن الأكواب قد ظهر عليها بقايا من اللون الذهبى وهو نفس لون خلفية التصويره وهذا لا يعنى كما سبق القول أنها من الزجاج فالفارق واضح بين اللون على الكوب هنا وبين اللون على الكوب فى تصويره مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) حيث يبدو اللون فيها مستقيماً فى جسم الكوب أى لا يمثل المشروب الموجود بداخلها فى حين ظهر اللون فى هذه التصويره فى انحناءة من أعلى لأسفل فى كلا الكوبين مما يدل على أن ذلك ربما يكون بقايا ألوان من خلفية التصويره وفى تصويره ثالثة من نفس المخطوط تمثل غرة المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) رسم الفنان رجل يجلس على عرشه وحوله أتباعه وهو يمسك بيده اليمنى كوب مملوء بالشراب ويتشابه الكوب هنا مع ما سبق الحديث عنه من أكواب سواء المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أو ما ظهر منها فى صور المخطوطات .

الأطبــــاق

تنوعـت أشـكال الأطبـاق فـى صـور المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبى والمملـوكى منهـا الشكل البسيط الـذى يشبه كـثيراً الأطباق المصنوعة مـن الفخـار المطلـى بالمينـا ومنهـا مـا رسـم بشـكل أكثـر عمقـاً وأكثـر دقـة وخاصـة مـا رسـم فـى صـور المخطوطـات التـى تنسـب إلى العصـر المملـوكى ، لكـن الواضـح أن الأطبـاق تمثـل إحـدى الأوانـى الخزفيـة التـى أبرزهـا الفنـان فـى صـور المخطوطـات ومنهـا تصـويره مـن مخطـوط كليلـه ودمنـه المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بباريس تحت رقـم (٣٤٦٥ عربـى) والتـى تمثـل قصـة الرجـل الـذى أدعـى الطـب فخلـط السـم مع الـدواء فقتـل بـه ابنـة الملـك (لوحـة رقـم ١١١) وفيهـا يجلـس الملـك علـى كرسـى العـرش ويتـوج رأسـه ذلـك التـاج الثلاثـى الفصـوص وينظـر إلى ابنتـه المستلقية علـى ظهرهـا مـن شـدة المـرض ويجلـس إلى جوارهـا الطبيـب المزيـف الـذى يمسـك بيـده طبـق وقـد كتـب فوقـه اسـم " فنجـان " إلا أنـه أقـرب إلى شـكل الطبـق (شـكل رقـم ٤٣) منـه إلى شـكل الفنجـان وإذا كانـت هـذه التحفـة قـد ذكـرت فـى متـن المخطـوط علـى أنهـا فنجـان فـإن الفنـان لم يوفـق فـى رسمـه كمـا يجـب ورسمـه بهـذا الشـكل علـى هيئـة الأطبـاق المصنوعة مـن الفخـار المطلـى بالمنيـا فهـو عبـارة عـن طبـق غـويط بعـض الشئ وهـو خـال مـن الزخرفـة ربمـا يكـون لصغر حجمـه لم يـتمكن الفنـان مـن زخرفتـه ولا شـك أن هـذا الطبـق يتشـابه مـع بعـض الأطبـاق الخزفيـة التـى تنسـب إلى العصـر الأيـوبى كمـا يحتفظ متحـف آثـار كـوم أوشـيم بـالفيوم بمجموعـة مـن الأطبـاق المصنوعة مـن الفخـار المطلـى بالمينـا تتشـابه تمامـاً مـع شـكل هـذا الطبـق ومنهـا طبـق يحمـل رقـم سـجل (٥١٣) (لوحـة رقـم ١١٢) وهـو مزخـرف بخطـوط حمـراء مائلـة إلى اللـون البنـى تسير مـع حـواف الطبـق وطبـق أخـر يحمـل رقـم سـجل (٥٢٨) (لوحـة رقـم ١١٣) ويحمـل بعض الحـروف الغير واضحة المعالم وطبـق ثالـث يحمـل رقـم سـجل (٥٢٩) (لوحـة رقـم ١١٤) وقـد زخـرف بـألوان خضـراء يبـدو أن التلـف أصـابها إلا أن الملاحـظ أن هـذه الأطبـاق تتشـابه تماماً مع شكل الطبق الموجود داخل هذه التصويره

وفـى التصـاوير التـى تنسـب إلى العصـر المملـوكى اختلفـت أشـكال الأطبـاق كـثيراً فأصـبحت أكثـر عمقـاً مـن ذى قبـل كمـا أنهـا أصـبحت أقـرب إلى شـكل السـلطانيات ومنهـا مـا ظهـر فـى تصـويره مـن مخطـوط دعـوة الأطبـاء المحفـوظ بمكتبـة الأمـبروزيانـا فـى ميلانـو تحـت رقـم

(أ . ١٢٥) والتـى تمثـل طبيـب يسـتيقظ مـن نومـه ليجـد وليمـه فـى منزلـه (لوحـة رقـم ٤٧) حيـث رسـم الفنـان إحـدى أشـكال الأطبـاق الخزفيـة عبـارة عـن شـكلاً أقـرب إلى السلطانية ذات جسم كـروى ولـه قاعـدة صغيرة قمعيـة الشـكل فهـى متسعة مـن أسفل ثـم تأخـذ فـى الضيق كلمـا وصـلت إلى الجـزء الملتصـق بجسـم الطبـق (شـكل رقـم ٤٤) وكانـت هـذه الأوانـى تستخدم فـى حفـظ بعـض أنـواع الطعـام أو الشراب ، كمـا تبـدو فـى التصـويره حيـث يمسك بهـا أحد الأشخاص وهو يجلس أمام مائدة طعام .

وتطـورت أشـكال هـذه الأطبـاق أكثـر فـأكثر وبلغـت فـى شـكلها مبلغـاً كـبيراً مـن الدقـة والإتقـان ويظهـر ذلـك التطـور مـن خـلال بعـض أشـكال هـذه الأطبـاق الخزفيـة فـى بعـض صـور المخطوطـات ففـى واحـدة مـن مخطـوط الشـاهنامة المحفـوظ بمتحـف طوبقـا بسـراى باستانبول تحـت رقـم (هـ ١٥١٩) والتـى تمثـل جشـميد علـى عرشـه (لوحـة رقـم ١١٥) رسـم الفنـان طبـق مـن الخـزف أكثـر عمقـاً ويشـبه السـلطانية أيضـاً وهـو ذات بـدن بصـلى الشـكل وقاعـدة نصـف دائريـة ، ومـن خـلال التصـويره يمكـن القـول أنـه مصـنوع مـن الخـزف كمـا يتضـح أيضـاً مـدى الدقـة فـى رسـمه ممـا يعكـس فـى نفـس الوقـت أن مثـل هـذه النوعيـة مـن التحـف كانـت تتسـم بدقـة الصـناعة بـل تتميـز أيضـاً بدقـة زخارفهـا ويتضـح ذلـك هنـا أكثـر مـن تلـك النوعية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبى .

وفـى تصـويره أخـرى مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف . ٩) والتـى تمثـل أبـا زيـد يتحـدث إلى ثلاثـة مـن رجالـه (لوحـة رقـم ١١٠) رسـم الفنـان مـا بـين أبـا زيـد وبقيـة الأشـخاص اثـنين مـن الأطبـاق متمـاثلين تمامـاً فـى الشـكل وهمـا مـن النـوع العميـق أيضـاً وأشـبه بشـكل الكئـوس الزجاجيـة التـى وصـلت إلينـا وخاصـة فـى العصـور الإسـلامية المتـأخرة (شـكل رقـم ٤٥) ويلاحـظ أنهـا زخرفـت بشـريط أوسـط يتوسـطه دائـرة صغيرة ربما تحمل بداخلها إحدى أشكال الرنوك[1] .

---

(١) أنظر صفحة ١٦٤ من هذا البحث



القـــــدور

اهـتم الفنـان برسـم مثـل هـذه النوعيـة مـن التحـف فـى صـور المخطوطـات ومنهـا تصـويره مـن مخطـوط دعـوة الأطبـاء بمكتبـة الأمـبرو زيانـا فـى ميلانـو تحـت رقـم (أ . ١٢٥) والتـى تمثـل اثـنين مـن الأطبـاء يتحـدثان (لوحـة رقـم ٩٧) حيـث رسـم الفنـان مجموعـة مـن القـدور ذات أشـكال مخروطيـة وأغطيتهـا عبـارة عـن أشـكال نصـف دائريـة (شـكل رقـم ٤٦) ويبـدو أن هـذه القـدور كانـت تصـنع مـن الخـزف أو الفخـار ويبلـغ عـددها سـتة عشر قـدراً رسمهـا الفنـان وكأنهـا إطـار للتصـويره حيـث تلتـف القـدور مـع الجوانـب الثلاثـة للتصـويره ووضـع كـل قـدر داخـل جـزء مسـتطيل ومنعـزل عـن القـدور الأخـرى ويلاحـظ أن هـذه القـدور كانـت تسـتعمل فـى حفـظ السوائل والأعشاب والأحماض التى كانت تستخدم فى صناعة الأدوية المختلفة .

الجـدير بالـذكر أن أشـكال هـذه القـدور تتشـابه مـع مجموعـة مـن القـدور المصـنوعة مـن الخـزف والتـى تحـتفظ بهـا المتـاحف المصـرية والأجنبيـة ومنهـا قـدر مـن الخـزف محفـوظ بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة تحـت رقـم (١٥٤٩٠)[1] (لوحـة رقـم ١١٦) ويعـد هـذا القـدر مـن أبـدع أمثلـة نـوع مـن الخـزف الأبـيض أنتجـه الخزافـون فيمـا بـين القـرنين الرابـع والثـامن الهجـرى . العاشـر والرابـع عشـر المـيلادى وقـد أطلـق عليـه بعـض المتخصصين اسـم خـزف الفيـوم نسـبة إلـى إقلـيم الفيـوم فـى مصـر الوسـطى وقـوام زخرفتـه عناصـر نجميـة وزخـارف كتابيـة تقـرأ " بركـة شـاملة " ولعـل تشـابه هـذه التحفـة مـع مجموعـة القـدور التـى رسـمت فـى صـور المخطوطـات يؤكـد أن الفنـان كـان يـدرك تمامـاً أهميـة هـذه النوعيـة مـن التحـف فرسمهـا بهـذا الكـم وكأنهـا إلى جانب أنها تؤدى وظيفة محددة استخدمت كزخرفة أو إطار للتصويره .

---

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٦٨ ، ص ١٩

القنينـــات

لا شـك أن القنينـات تعـد مـن أبـرز مـا أنـتج الفنـان المسـلم خـلال العصـور الإسـلامية المختلفـة وذلـك نظـرا لطبيعتهـا مـن حيـث الشـكل ومـادة الصـناعة وقـد تنوعـت في شـكلها بالإضـافة إلى تنـوع المـادة الـتي صـنعت منهـا القنينـات فكـان منهـا القنينـات الخزفيـة والزجاجيـة بـل صـنعت مجموعـة مـن القنينـات مـن مـادة العـاج وقـد اختلفـت أشـكال القنينـات في صـور المخطوطـات مـن العصر الأيـوبي إلى العصر المملـوكي حيـث يمكـن ملاحظـة أن القنينـات الـتي ظهـرت في صـور المخطوطـات خـلال العصـر الأيـوبي كانـت تـوحي بأنهـا أقـل مـن حيـث الدقـة في صـناعتها مـن مثيلاتهـا الـتي ظهـرت في صـور المخطوطـات خـلال العصـر المملـوكي ومنهـا علـى سـبيل المثـال تصـويرة تنتسـب إلى العصـر الأيـوبي مـن مخطـوط الأربـع بشـائر المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس والـتي تمثـل جمـوع اليهـود يطـالبون حكمهـم بـيلاطس بمحاكمـة السـيد المسـيح (لوحـة ٨٠) وفيهـا رسـم الفنـان قنينـة ذات بـدن منفـوخ ورقبـة قصـيرة بعـض الشـيء وقاعـدة مخروطيـة الشـكل ويحملـها أحـد الأشـخاص خلـف الحـاكم يسـار التصـويرة وتبـدو القنينـة خاليـة مـن الزخرفـة كمـا يلاحـظ أنهـا ربمـا كانـت تستخدم لحفظ العطـور وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار وجودها في مشهد بلاط .

وفي العصـر المملـوكي اختلفـت أشـكال القنينـات اختلافـا كـبيراً فصـنعت بأشـكال أكثـر دقـة في رسمها وفي شكلها مما يؤكـد أنها كانـت بالفعل تتميز بالدقة بالنسبة لما صنع مـن قنينات بهـذا الشـكل خـلال العصـر الأيـوبى ، ولعـل أروع أشـكال القنينـات وأجملـها علـى الإطـلاق مـا وصـلنا مـن خـلال تصـويرة مـن مخطـوط الشـاهنامه المحفـوظ بمتحـف طوبقـا بسـراى باسـتانبول[١] تحـت رقـم (هــ ١٥١٩) والـتي تمثـل تنصـيب جشـميد علـى عرشـه (لوحـة رقـم ١١٥) والـتي رسـم فيهـا الفنـان اثـنين مـن القنينـات واحـدة ذات لـون أبـيض وضـعت علـى الأرضـية والأخـرى يمسـك بهـا أحـد الأشـخاص ويصـب منهـا النبيـذ والشـراب الموجـود بهـا وهـي ذات لـون قـاتم (أزرق)[٢] وشـكل القنينـات لا يختلـف عـن أشـكالها المعروفـة فهـي تتكـون مـن بـدن كـروي الشـكل ذات قاعـدة صغيرة والرقبـة تتميـز بـالطول الواضـح وتنتهـي الرقبـة بفوهـة دائريـة الشـكل

---

(١) انظر صفحات ٨٩ ـ ٩٠ من هذا البحث

(٢) Esin Atil : Renaissance of islam (Art of the Mamluk) p.,264

(شكل رقم ٤٧) وقد زخرفت القنينة البيضاء بزخارف نباتية تغطي البدن داخل جزء دائري أما القنينة الأخرى فقد زخرفت بخطوط تسير مع جوانب البدن .
وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه القنينات تشبه بما لا يدع مجالا للشك تلك القنينات التي صنعت في إيران على نمط البورسلين الصيني أو ما يطلق عليه تقليد البورسلين حيث تتشابه معها من حيث الشكل العام[1] كما تتشابه أيضا مع العديد من القنينات المصنوعة من الزجاج ومنها على سبيل المثال قنينة من الزجاج المذهب محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا الغربية مؤرخة ببداية القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي (لوحة رقم ١١٨) وتنسب إلى سوريا وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء فالبدن منفوخ وذو حجم كبير ويحمل الكثير من الزخارف الحيوانية التي تتسم بالحركة والواقعية وقاعدة دائرية الشكل منخفضة جدا أما الرقبة فهي طويلة وتتسع كلما ارتفعت إلى الفوهة وتحمل الرقبة بعض الزخارف الكتابية وتنسب هذه التحفة إلى أحد أمراء بني رسول باليمن حيث كانت هناك صلات طيبة تربط سلاطين بني رسول باليمن وبين سلاطين المماليك[2] وهناك واحدة أخرى عبارة عن قنينة من الزجاج محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٤٢٤٩) وكانت في مجموعة يوسف كمال ويرجح أنها تنسب إلى سوريا أو مصر خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي ويلاحظ التشابه بينهما من حيث الشكل ومن حيث العناصر الزخرفية[3] وأخرى محفوظة بنفس المتحف (تحت رقم ٤٢٦١) وكانت ضمن مجموعة الأمير يوسف كمال أيضا وتنسب إلى سوريا خلال العصر الأيوبي وتحمل زخارف نباتية على بدنها وبالإضافة إلى أن هذه القنينات كانت تصنع من الخزف والزجاج وصل إلينا بعضا منها يرجع إلى العصر الإسلامي المبكر . وخاصة ما ينسب منها إلى الفن القبطي . صنعت من العاج أيضا (لوحة رقم ١١٩) وكان أبرز ما يميزها هو التشابه التام من حيث الشكل مع تلك التي صنعت من الخزف أو الزجاج .

---

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٢٢٢، ص ٧١

(٢) Markus hattstein and peter Delius : Islam art and Architecture

(٣) Hayward Gallery : The Arts of Islam – 8 April – 4 July 1976 , The Arts council of Great Britain 1976 , Fig .,135,P.,142 & Fig 141 P145

التحف الزجاجية

عرفت مصر ومنطقة الشرق عامة الصناعات الزجاجية منذ أقدم العصور وبالتحديد منذ أيام الحكم الروماني[1] وليس من شك في أن اهتداء القدماء إلى ذلك قد أثار فيهم الدهشة وهو لا يزال يثير الدهشة لدى الكثير من علماء الفنون حتى اليوم ذلك أن الإنسان يستطيع أن يلمس في الأواني الزجاجية مزايا لا يجدها في غيرها من الأواني المصنوعة من مواد أخرى فهذا الجسم الشفاف الذي لا يلحقه الصدأ كما يلحق الأواني المعدنية ولا يثقل في اليد كما تثقل الصناعات الحجرية ولا يتأثر بالجو فيتمدد أو يتقلص أو يبلى مثل المصنوعات الخشبية ولا يتأثر بالأحماض التي تأكل النحاس والحديد ومن هنا كان ولا يزال أحسن وعاء لحفظ العقاقير المختلفة

وهو إلى ذلك كله يمتاز بلدونته فيمكن أن يشكل على الصورة التي يريدها الصانع في حين أن الحجر يحتاج في تشكيله إلى النحت والقطع ، والخشب لا يتشكل إلا بالخرط والحفر والنحت ، والحديد لا يتشكل إلا إذا أحمي في النار ثم طرق وهذه كلها عمليات تتطلب مجهودا كبيراً لا يحتاج إليه صانع الأواني الزجاجية ، ولقد كانت مدينة طيبة من أشهر مدن صناع الزجاج في العصر الفرعوني ثم الإسكندرية في العصرين اليوناني والروماني ولم يقطع الفتح الإسلامي لبلاد الشرق الأدنى سلسلة التطور في صناعة الأواني الزجاجية بل سارت في ظل الإسلام قدما إلى الأمام إذ كان في بعض تقاليد المسلمين ما قفز بها خطوات واسعة ذلك أنهم كانوا يعنون بالعطور وكان شغفهم بالعلوم الكيميائية

---

(١) هناك أسطورة شاعت في العصر الروماني عن الاهتداء إلى مادة الزجاج أشاعها المؤرخ الروماني بلني Pliny في كتابه المشهور " التاريخ الطبيعي " ملخصها أن الفينيقيين هم الذين اخترعوا الزجاج ذلك أن فريقا من تجارهم نزلوا على شاطئ البحر الأبيض المتوسط عند مدينة صيدا وعندما بدأوا يعدون طعامهم ولم يجدوا أحجارا يضعون عليها قدورهم حتى يشعلوا النار تحتها فأخذوا من سفينتهم التي كانت محملة بالنطرون من مصر قطعا كبيرة استقرت عليها القدور التي طهوا فيها طعامهم وفي الصباح لاحظوا أن النطرون قد انصهر بتأثير النار وامتزج برمل الشاطئ وتكون من ذلك سائل شفاف هو الزجاج الذائب وتذكر بعض المؤلفات أن هذه الأسطورة لا سند لها من الواقع وسيرتها في ذلك قوية ومنطقية ومنها أن تكوين مادة الزجاج يحتاج إلى درجة حرارة مرتفعة جدا لا تتوفر بالوقود العادي على شاطئ البحر وذلك لكي تتم عملية الامتزاج بين النطرون والرمل ثم إن هذا المزيج يحتاج إلى الكالسيوم حتى تتكون مادة الزجاج إلا أنها يمكن في نفس الوقت تعليل هذه الأسطورة التي تشير إلى أن الفينيقيين هم أول من اهتدوا إلى صناعة الزجاج بالفضل الكبير لهذا الشعب العظيم في نشر مادة الزجاج عن طريق التجارة في العالم القديم. انظر :

محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفة الإسلامية في العصر العثماني ، ص٧٠

عظيما وكلا الاتجاهين من شأنه أن يجعل الحاجة إلى الأواني الزجاجية كبيرة لحفظ العطور وحفظ الأحماض ونقل السوائل وإجراء التجارب ومن هنا مارس الصناع المسلمين تلك الصناعة في جميع بلاد العالم الإسلامي وفق الأساليب القديمة المعروفة ففي مصر كانت مدينة الفسطاط[١] هي أبرز مراكز صناعة الأواني الزجاجية في العصر الإسلامي المبكر ثم مدينة القاهرة ثم انتشرت هذه الصناعة في كثير من المناطق وظهرت لها أسواق مثل سوق القناديل بالقرب من جامع عمرو بن العاص[٢] وبلغت صناعة الأواني الزجاجية في العصر الفاطمي درجة عظيمة من التقدم في مصر وسوريا وأيضا صنعت للبلاط الفاطمي قطعا بديعة فاخرة امتازت بجمالها ورقتها وكانت الزخرفة المستخدمة إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل صفات الأسلوب الجديد الذي تطور على أيدي الفنانين الفاطميين .

وفي العصرين الأيوبي والمملوكي بدأ العصر الذهبي لصناعة الزجاج الإسلامي في ختام القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي وكانت قمة تلك الصناعات في القرن السابع الهجري والنصف الأول من القرن الثامن الهجري . الثالث عشر والنصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي ولعل أروع إنتاج للزجاج في تلك الفترة هو الزجاج المذهب والمطلي بالمينا[٣] واعتمدت الزخارف المذهبة أو المطلية بالمينا على ما كان هناك من أساليب في العصور السابقة وعلى الأرجح في العصر الفاطمي .

على أن فضل التقدم والإتقان لصناعة الزجاج المطلي بالمينا إنما يرجع إلى الصناع السوريين ولا شك أن حلب ودمشق كانا أهم مراكز صناعة الزجاج في القرنين السابع والثامن الهجري . الثالث والرابع عشر الميلادي وغدت منتجاتهما في طليعة أبدع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق مع أن مصر ساهمت بنصيب وافر في إنتاج الزجاج المطلي إلا أن إنتاج سوريا كان أكثر وأعظم من إنتاج مصر وغيرها من البلاد الإسلامية الأخرى سواء إيران أو العراق[٤] .

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن مدينة الفسطاط أنظر :
Kubiak, wladyslaw B : Al Foustat, its foundations & early urban development, the American university in Cairo, Egypt 1987, p., 11

(٢) جمال عبد الرحيم : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٤٥ . ٤٦

(٣) أنظر صفحة ١٨٢ من هذا البحث .

(٤) ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٣٨



وكما كانت حلب ودمشق أهم مراكز صناعة الزجاج المطلي بالمينا في سوريا خلال تلك الفترة كانت أيضا هناك مراكز لصناعتها في مصر مثل الفسطاط والإسكندرية والأشمونين وكوم عباده والفيوم .

ولا شك أن شهرة العالم الإسلامي بصناعة الزجاج قد انعكس بدوره على المصور المسلم فقام برسم العديد من التحف الزجاجية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي متشابهة تماما مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية وإن كان هناك اختلافات فهي بسيطة لم يكن له تأثير كبير في أشكال التحف الزجاجية في صور المخطوطات كما سوف يتضح على النحو التالي .

المشكـــاوات

تعد المشكاوات من أهم وأبرز التحف الفنية التي استخدمت كوسيلة من وسائل الإضاءة والتي وصلت إلينا أشكالا متنوعة منها من خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والمشكاة بصفة عامة عبارة عن آنية تعلق بواسطة سلاسل تنزل من السقف ولقد ورد ذكر المشكاة في القرآن الكريم في قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم " اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ " صدق الله العظيم[1] وكان يوضع بالمشكاة سراجا في وسطها فينير الموضع[2] وقد تميز العصر المملوكي على وجه الخصوص بإنتاج أمثلة كثيرة لتلك المشكاوات الزجاجية المطلية بالمينا[3] وتسمى عملية الطلاء التمويه بالمينا[4] وتدل هذه المشكاوات دلالة واضحة على مدى براعة الفنان المملوكي في التخصص في إنتاج نوعية من التحف كانت لها أهميتها وقيمتها الجمالية بالإضافة إلى شهرتها الإسلامية ومكانتها في قلوب المسلمين نظرا لطبيعة وظيفتها حيث كانت توضع داخل المساجد لذلك اكتسبت هذه التحفة أهمية ومكانة عظيمة في مجال الفنون الإسلامية فضلا عن أنها أضافت للفن

---

(١) القرآن الكريم : سورة النور ، الآية ٣٥ .

(٢) Lane poole : Art of the Saracens in Egypt, p., 211

(٣) طريقة الطلاء بالمينا أو التذهيب كانت تمر بمراحل فنية عدة إذ كان الصناع يصنعون الزخارف المذهبة على التحفة بواسطة الريشة وذلك عند رسم الخطوط الخارجية وبالفرشاه في المساحات الكبيرة وبعد أن تحرق التحفة في الفرن للمرة الأولى يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر ثم يطلى بالمينا المختلفة الألوان وهذه يختلف قوامها حسب موضوع الرسم وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو المينا اختلف من عصر إلى آخر وشاع في القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي استخدام الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتابية فى زخرفة المشكاوات التي صنعت للأيوبيين والمماليك انظر :

ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٤) التمويه Enamelling (موه القدر تمويها أكثر ماءها وموه الشيء أي طلاه بماء الذهب والفضة وقد اشتهرت فارس والعراق بفن التمويه خلال القرنين (٦ - ٧ هـ - ١٢ ، ١٣ م) إلا أنه ما لبث أن انتقل إلى كل من مصر والشام على يد الصناع الذين هاجروا بعد الغزو المغولي انظر :

عاصم محمد رزق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٥٨

الإسلامي وللفنان المسلم في العصر المملوكي ميزة خاصة مستقلة كما أنها تشير في نفس الوقت إلى وعي الفنان الذي أخرج لنا منها أشكالا مثالية ذات زخارف غاية في الإبداع(١) .

ولقد دلت الدراسات الأثرية على أنه يوجد أنواع مختلفة من أشكال هذه المشكاوات فمنها ما هو على شكل مزهرية لها ثلاثة أجزاء عبارة عن الرقبة المخروطة المتسعة من أعلى وتضيق عند التحامها بالبدن ثم بدن يظهر بعدة أشكال كأن يكون بيضاويا أو كرويا أو منتفخا ويرتكز البدن على قاعدة على شكل مخروط مقلوب (شكل رقم ٤٨ ، ٤٩) ومن أمثلته مشكاة من الزجاج المذهب محفوظة بمتحف الفن الإسلامي ببرلين مؤرخة بأوائل القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي (لوحة رقم ١٢٠) وتنسب إلى مصر وهي تتشابه مع الكثير من المشكاوات المملوكية وتحمل العديد من العناصر الزخرفية الكتابية المعروفة وهي النص القرآني (الله نور السموات والأرض) وتظهر المينا الزرقاء واضحة في أرضية المشكاة التي يعلوها العناصر الكتابية وذلك على بدن المشكاة في حين ظهرت الحروف بالمينا الزرقاء على رقبتها وتحمل هذه المشكاة اسم الناصر محمد(٢) وهناك واحدة أخرى محفوظة بمتحف دمشق من الزجاج المذهب (لوحة رقم ١٢١) ومصنوعة في سوريا خلال القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي(٣) وتحمل زخارف كتابية ونباتية وتتشابه تماما من حيث الشكل العالم مع المشكاة السابقة .

وهناك بعض المشكاوات تكون القاعدة بها عبارة عن جزء دائري قليل الارتفاع ويتمثل هذا الشكل في مشكاة باسم السلطان بيبرس وتنسب إلى سوريا خلال أوائل القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي(٤) (لوحة رقم ١٢٢) .

وعادة ما يكون للمشكاة ثلاثة أو ستة مقابض ملتصقة بالبدن وتعلق فيها سلاسل من المعدن تتجمع هذه السلاسل أعلى المشكاة داخل كرة بيضاوية من الخشب أو الخزف وتستخدم

---

(١) Gamal Mehrez : Islamic art in Egypt (969 – 1517) Cairo Samirmis hotel, anexhibtion from 4 – 30 April 1969, p., 20

(٢) Markus Hattslein and Peter Delius : Islam, art and architecture, p., 199

(٣) سمير الصايغ : الفن الإسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية ، الطبعة الأولى دار المعرفة ، بيروت ١٩٨٨ م ، ص ٢٥٥

(٤) David Talbot Rice : Islamic art, pl., 134, p., 134

هذه الكرة كمركز للثقل الذي يحفظ توازن المشكاة[١] ومن أروع أمثلة ذلك النوع مشكاة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٩١) (لوحة رقم ١٢٣) وهي تحمل اسم السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون وتبدو الكرة الزجاجية التي تتعلق بها السلاسل التي تحمل المشكاة .

ونظرا لأهمية هذه النوعية من التحف فقد أنتجت بكثرة خلال العصر المملوكي حيث ذكرت بعض المراجع أنه وصلنا نحو تسع عشرة مشكاة باسم السلطان حسن وحده[٢] بعضا منها محفوظة بمتحف الفن الإسلامي وعليها اسم السلطان الملك الناصر حسن وقد أخذ بعضها من مدرسته وتزين تلك المشكاوات الزخارف التقليدية المعروفة في الأسلوب المملوكي وأحينا يسود سطحها أشكالا من التعبيرات المزهرة التي لا تترك فراغا دون تغطيته .

ولعل أروع أمثلة تلك المشكاوات التي تنسب إلى السلطان حسن واحده بنفس المتحف محفوظة في قاعة أطلق عليها قاعة الروائع نظرا لروعة ما تحتفظ به هذه القاعة وتحمل (رقم ٢٨٨) (لوحة رقم ١٢٤) ويبدو من شكلها أنها بالفعل صنعت بدقة متناهية ومزخرفة بعناصر كتابية من آية النور كما أن زخارفها النباتية بسيطة وتنم عن إبداع فني راقى[٣] .

ولأن هذه المشكاوات عثر عليها في أماكن دينية فإن زخارفها اقتصرت على الزخارف النباتية بالإضافة إلى الزخارف الكتابية التي انقسمت إلى نوعين منها كتابات دينية وتتمثل في آيات قرآنية من سورة النور أما الكتابات التاريخية فهي تلقي الضوء على العصر الذي صنعت فيه من الناحية الاجتماعية أو السياسية كأن يذكر اسم من صنعت له هذه المشكاة سلطانا أو أميرا كما وضع على هذه المشكاوات شارات الوظائف المملوكية مثل رنك الكأس الذي وجد على مشكاة الأمير شيخو المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٣٢٨) (لوحة رقم ١٢٥) ورنك النسر الذي وجد على مشكاة باسم الأمير سيف الدين طقزتمر وتنسب إلى سوريا سنة ١٣٤٠م (لوحة رقم ١٢٦)[٤] .

---

(١) حسنى نويصر : الآثار الإسلامية ، الطبعة الثانية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠٤ ، ص ٣٧٨

(٢) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، ص ٤٢٣

(٣) لمزيد من التفاصيل عن غالبية المشكاوات المملوكية التى تنسب إلى السلطان حسن بمتحف الفن الإسلامى . أنظر :
Gaston wiet : Lampes et Bouteilies en verre Emaille (catalogue general du muse Arabe du Caire), le Caire 1929.

(٤) Jonolhan Bloom and Sheila Blair : Islamic arts, first published, London 1997, pl., 149, p., 219

وقد اختلف علماء الآثار والفنون الإسلامية في تحديد الإقليم التي صنعت بها هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت في سوريا بينما يقول آخرون أنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها تشبه زخارف المساجد التي كانت تعلق بها لأن سوريا كانت في عصر صناعة هذه المشكاوات جزءا من قيصرية المماليك وكان في استطاعتهم تدعيم هذه الصناعة في مصر توفيرا للنفقات واتقاءً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل هذه التحف[1] .

وقد أمدتنا صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي بأشكال متنوعة من المشكاوات وظهر من خلالها أن هذه التحف كانت توضع بالفعل في الأماكن الدينية وأشهرها المساجد فجميع أشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات كانت معلقة داخل بائكة في إحدى الإيوانات كما يبدو من خلال إحدى صور مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب (لوحة رقم ٣٩) حيث رسم الفنان فيها بائكة ثلاثية تتدلى من باطن كل عقد منها مشكاه أكبرها حجما الوسطى لكن التكوين العام لكل مشكاة لا يختلف عن الأخرى فهي عبارة عن بدن منفوخ كروي الشكل وله رقبة مخروطية متسعة من أعلى وتضيق عند التصاقها بالبدن كما أن القاعدة على شكل مخروط مقلوب وتشتمل كل مشكاة على عدة مقابض لكل مقبض سلسلة تتجمع معا في حلقة معدنية وتتفرع إلى سلسلة واحدة معلقة بباطن العقد .

وفي تصويرة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان اثنين من المشكاوات تتدلى من باطن العقد الأيمن والأخرى من باطن العقد الأيسر بينما تتدلى من باطن العقد الأوسط ثريا ذات ثلاثة خانات وتتشابه أشكال المشكاوات في هذه التصويرة مع مثيلاتها في التصويرة السابقة وتؤكد تصاوير هذا المخطوط الذي ينسب إلى العصر الأيوبي المؤرخ بسنة ٦١٩ هـ ١٢٢٢م أن صناعة المشكاوات الزجاجية قد ظهرت قبل العصر المملوكي صاحب الشهرة الواسعة في إنتاج

---

(١) زكي محمد حسن : مقال فى كتاب تراث الإسلام " لجنة الجامعيين لنشر العلم " الجزء الثانى فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٦ م ، ص ٥٧-٥٨.

هـذه النوعيـة مـن التحـف حيـث أكـدت معظـم المراجـع علـى أن جميـع المشـكاوات الـتي وصـلت إلينـا ترجـع إلى عصـر المماليـك فهـل يعـني تأكيـدهم هـذا أن صـناعة هـذه المشـكاوات كانـت وليـدة العصـر المملـوكي ؟ وبطبيعـة الحـال لا يمكـن القـول أن نسـبة جميـع المشـكاوات الـتي وصـلت إلينـا إلى العصـر المملـوكي يعـني ذلـك حيـث أكـدت صـور المشـكاوات في تصـاوير المخطوطـات وخاصـة ذلـك المخطـوط المنسـوب إلى العصـر الأيـوبي أن مثـل هـذه الصـناعة عرفـت قبـل العصـر المملـوكي بـل يمكـن القـول خـلال العصـر الفـاطمي أيضـا حيـث ظهـر رسـم مشـكاة علـى واجهـة جـامع الأقمـر بالقـاهرة (٥١٩هـ ـ ١١٢٥م) كمـا يوجـد محـراب مـن القاشـاني ذي البريـق المعـدني في مشـهد الإمـام علـي بـالنجف يحتـوي علـى رسـم مشـكاة يرجـع إلى حـوالي القـرن السـابع الهجـري ـ الثالـث عشـر المـيلادي ومـن هنـا يمكـن الإشـارة إلى أن مثـل هـذه الصـناعة عرفـت منـذ زمـن بعيـد لكـن لم تصـل إلينـا مشـكاوات مـن العصـر الفـاطمي أو الأيـوبي مؤرخـة بتـواريخ قاطعـة أو تحمـل السـمات الفنيـة لهـذه الفـترات التاريخيـة نظـرا لأن هـذه المشـكاوات كانـت تصـنع مـن الزجـاج والمعـروف أن مـادة الزجـاج قابلـة للكسـر ومـن السـهل تلفهـا عنـد نقلـها مـن مكـان إلى آخـر بـل إنهـا دائمـا مـا تحمـل بداخلـها سـراجا مشـتعلا يسـتخدم في الإضـاءة هـذا السـراج يسـاعد ارتفـاع درجـة حـرارة المشـكاة فيـؤثر ذلـك علـى الزجـاج فيكـون كسـرها أمـرا واردا لا يقبـل الشـك ومـن هنـا لا يمكـن أن ننفـي معرفـة العصـور المبكـرة بمثـل هـذه الصـناعة معتمـدين في ذلـك علـى عـدم وصـول تحـف مـن هـذا النـوع تنسـب إلى هـذه الفـترات الزمنيـة لكـن هـذا لا يمنـع مـن القـول بـأن العصـر المملـوكي يعد صاحب الشهرة الفنية والصناعية لهذه النوعية من التحف نظرا لكثرتها .

ولا شـك أن هـذه الكثـرة انعكسـت بـدورها علـى صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى هـذا العصـر ومنهـا تصـويرة مـن مخطـوط مقامـات الحريـري المحفـوظ بـالمتحف البريطـاني بلنـدن تحـت رقـم (١١٤ ـ ٢٢ إضـافة) والـتي تمثـل أبـا زيـد يخطـب في مسـجد سمرقنـد (لوحـة رقـم ٣٦) حيـث رسـم الفنـان بائكـة ثلاثيـة تتـدلى مـن بـاطن العقـد الأوسـط والأيسـر منهـا اثـنين مـن المشـكاوات اختلفـت فـي حجمهـا إلا أن الشـكل العـام لا يختلـف كـثيرا وتتشـابه تمامـا مـع مثيلاتهـا الـتي وصـلت إلينـا مـن خـلال صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى العصـر الأيـوبي مـن حيـث البـدن والرقبـة والقاعـدة بالإضـافة إلى المقـابض والسلاسـل الـتي تحمـل المشـكاة كمـا



يمكـن ملاحظـة أن المصـور قـام هنـا بزخرفـة المشـكاوات في الجـزء الأوسـط منهـا بشـريط مستقيم يحتـوي بداخلـه علـى عناصـر نباتيـة ، بسيطة وفي تصويرة أخرى مـن مخطـوط مقامـات الحريـري المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف . ٩) والـتي تمثـل نفـس موضـوع التصـويرة السـابقة (لوحـة رقـم ٢٨) رسـم الفنـان إحـدى المشـكاوات الـتي تتـدلى مـن بـاطن العقـد الأيمـن بلـون أبيض ، وهنـاك تصـويرة أخـرى مـن مخطـوط مقامـات الحريـري المحفـوظ بالمكتبـة البودليـة بأكسـفورد تحـت رقـم (مـارش ٤٥٨) والـتي تمثـل مشـهد في مسـجد (لوحـة رقـم ٣١) ونـرى فيهـا ثلاثـة مشـكاوات تتـدلى مـن بـواطن العقـود الثلاثـة وقـد زخرفـت بخطـوط عرضيـة إلا أن الواضـح هـو تشـابه جميعهـا مـع مـا سـبق مـن مشـكاوات كمـا أنهـا تتطـابق مـع أشكال المشكاوات التي تنسب إلى العصر المملوكي .

وهنـاك تصـويرة أخـرى مـن مخطـوط كشـف الأسـرار المحفوظـة بالمكتبـة السـليمانية باسـتانبول تحـت رقـم (لا لا إسماعيـل ٥٦٥) والـتي أطلـق عليهـا علمـاء الفنـون تصـويرة مصنـع المـر (لوحـة رقـم ٢٤) وفيهـا رسـم الفنـان بائكـة ثلاثيـة تتـدلى مـن بـاطن العقـد الأيمـن والأيسـر منهـا مشـكاة ذات لـون برتقـالي تحملـها سلسـلة ومعلـق بهـا سلاسـل تتصـل بمقـابض المشـكاة ويلاحـظ زخرفتها بخطوط عرضية .

وتجـدر الإشـارة إلى أنـه ظهـر مـن خـلال تحـف الزجـاج المطلـي بالمينـا في نهايـة القـرن الثـامن الهجـري / الرابـع عشـر الميـلادي بمـا في ذلـك المشـكاوات الـتي تحمـل اسـم السـلطان برقـوق الاتجـاه نحـو السـرعة في الإنتـاج وضـعف في الموضـوعات الزخرفيـة والطـلاء المسـتخدم ، إلا أن صـناعة التحـف المطليـة بالمينـا وإن كانـت قـد بقيـت في القـرن التاسـع الهجـري . الخـامس عشـر الميلادي فـإن القطـع المؤرخـة الـتي يضـمها متحـف الفـن الإسـلامي بالقـاهرة تظهـر مقـدار التـدهور الـذي أصـاب هـذا الفـن فـي ذلـك القـرن ، وكمـا سـبق القـول فـإن كثـرة صـناعة المشـكاوات في العصـر المملـوكي انعكسـت بـدورها علـى رسـوم المشـكاوات في صـور المخطوطـات فرسمـت بدقـة وبعنايـة فائقـة والعكـس حيـث نجـد أن حالـة التـدهور هـذه والـتي انتابـت هـذه الصـناعة ربمـا انعكسـت أيضـا علـى رسـوم المشـكاوات في صـور المخطوطـات فرسمـت بغـير عنايـة خـلال المخطوطـات الـتي تنسـب إلى القـرن الثـامن الهجـري / الرابـع عشـر المـيلادي وظهـر ذلـك في بعـض صـور المخطوطـات ومنهـا تصـويرة مـن مخطـوط مقامـات الحريـري المحفوظـة بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف . ٩) والـتي تمثـل أبـا زيـد يبـدو

كمتسول معدوم في أحد المساجد (لوحة رقم ٩٦) فرسمت المشكاوات في هذه التصويرة وكأنها معلقة في الهواء وليس لها سلاسل أو مقابض كما أن رسمها ليس بالدقة التي شهدناها في تصاوير المخطوطات السابقة التي تنسب إلى العصر المملوكي وظهر عليها إهمال الفنان لهذه النوعية التي طالما أبدع في صناعتها كما أبدع أيضا في رسومها خلال صور المخطوطات .

ويبقى أن نذكر هنا أن وظيفة المشكاة تبدو للناظر أنها اقتصرت على الإضاءة فحسب لكن الواقع يؤكد أن الفنان المسلم قد استخدم أيضا المشكاة كنوع من أنواع الزينة أي أنه كان يصنعها لكي توضع في مكان ما من أجل أن تضيف له نوعا من الجمال ربما يكون هذا بناء على رغبة العملاء أو هواة اقتناء مثل هذه التحف وهم من الطبقة الأرستقراطية التي كانت تهوى اقتناء العديد من التحف المختلفة من أجل الاستمتاع بها بصرف النظر عن الوظيفة التي يمكن أن تؤديها والدليل على ذلك أنه وصلنا بعض المشكاوات المصنوعة من مواد أخرى غير الزجاج منها واحدة مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٥١٢٣) (لوحة رقم ١٢٧) وعليها كتابات نسخية وكوفية من آية الكرسي وتؤرخ بالقرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي وهناك أمثلة أخرى كثيرة[1] صنعت من المعدن وليس المعدن فحسب بل هناك بعض المشكاوات التي صنعت من الخزف وعلى سبيل المثال هناك واحدة وجدت في قبة الصخرة بالقدس الشريف وتحمل تاريخ ١٥٤٩م ويحتمل أنها صنعت في دمشق[2] ولا شك في أنها تنسب إلى أحد سلاطين بني عثمان في أوائل القرن العاشر الهجري . السادس عشر الميلادي وفي الفترة التي لازمت سقوط الدولة المملوكية مما يؤكد أن مثل هذه المشكاوات الخزفية عرفت خلال العصر المملوكي أيضا ولعل ما يؤكد أن مثل هذه المشكاوات سواء المصنوعة من المعدن أو الخزف كانت تستخدم للزينة والاستمتاع لأن استخدامها في الإضاءة لا يصلح بأي حال من الأحوال فالمعروف أن المعدن أو الخزف من المواد الغير نافذة للضوء وبالتالي فإن وضع السراج أو القنديل داخلها لن يفي بغرض الإضاءة وهي الوظيفة الرئيسية التي من أجلها صنعت مثل هذه المشكاوات .

---

(١) Geroge T. Scanlon : Islamic art in Cairo from the 7th to the 18th centuries (cations by Yasmeen Siddiqui) first published in Egypt in 1999 by the American university in Cairo, p., 158

(٢) David Talbot Rice : Islamic art, fig., 147, p., 147.



بعض رسوم الأواني الزجاجية الأخرى

ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بعض أشكال الأواني الزجاجية الأخرى لعل أبرزها الدوارق الزجاجية التي ظهرت رسومها بأشكال متنوعة ففي تصويرة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم (أ . ١٢٥) التي تمثل طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله (لوحة رقم ٤٧) رسم الفنان في الجزء الأيمن العلوي من التصويرة صينية تحمل كوبين ودورق والدورق هنا عبارة عن بدن كروي الشكل له قاعدة منخفضة والرقبة طويلة بعض الشيء تنتهي بفوهة دائرية ويلاحظ أن الفنان نجح في التعبير عن مادة صناعة هذا الدورق فقام بتلوين البدن بلون مغاير للون الرقبة وكأنه يعني بذلك أن مادة الزجاج مادة شفافة تظهر ما بداخل الدورق من سائل أو شراب وبالفعل فالناظر إلى الصورة يتأكد بما لا يدع مجالا للشك أن هذا الدورق رسمه الفنان وهو يقصد أن يوضح أنه مصنوع من الزجاج لأن مادة الزجاج تتميز بالشفافية عن بقية المواد الأخرى وكذلك فعل الفنان بالنسبة للأكواب الأخرى وسبق الحديث عن هذه النقطة[1] ، وفي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان أعلى رسوم الأشخاص الجالسين صينية تحمل فوقها كوبين ودورق ويختلف شكل الدورق هنا عن شكله في التصويرة السابقة فالبدن كروي الشكل والرقبة قصيرة يتوسطها جزء كروي أيضا وتنتهي بشكل مخروطي أشبه بالمثلث المقلوب .

وفي تصويرة أخرى بنفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة أشخاص (لوحة رقم ١١٠) رسم الفنان في الجزء الأيمن العلوي صينية تحمل فوقها كوبين ودورق يختلف في شكله عما سبق ذكره من أشكال الدوارق فهو عبارة عن بدن مثلث الشكل والرقبة قصيرة يتوسطها جزء كروي ينتهي بشكل مخروطي عبارة عن مثلث مقلوب وإن كان الجزء العلوي من هذا الدورق يتشابه مع شكل الدورق في التصويرة السابقة .

ويمكن ملاحظة أن رسوم الدوارق في صور المخطوطات ارتبطت ارتباطا وثيقا برسوم الأكواب حيث يبدو أن طبيعة رسم هذه التحفة في صور المخطوطات يكاد يكون متطابقا

---

(١) أنظر صفحات ١٧٠ . ١٧١ من هذا البحث .

في كافة الصور حيث رسم الفنان صينية تحمل فوقها دورق في وسطها وبجانبه كوبين وهناك مثالاً رائعاً للدوارق الزجاجية المموه بالمينا وذلك في تصويرة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا وتمثل اثنين في حوار حيث تظهر صينية أعلى التصويرة وبها دورق وعلى جانبيه كأسان (لوحة رقم ١٠٦) والفنان بهذا الرسم يوضح أن هذه المجموعة من الأواني تمثل مجموعة الشراب فالدورق يحمل الشراب المراد والأكواب تستخدم في الشراب ومع ذلك فوجود مثل هذه الأواني المرسومة معا في صور المخطوطات يعني أن كل الصور التي وجدت بها تمثل مجالس الشراب إلا قليل ولكن ربما يوحي الفنان بأن المجالس مهما كانت طبيعتها تحتاج إلى مثل هذه الأواني وأنها بالفعل تمثل أواني ضرورية في كافة المنشآت وخاصة المدنية منها .

وبالإضافة إلى مثل هذه الأواني الزجاجية فقد ظهرت أيضا أواني أخرى ربما يكون أهمها أطباق الفاكهة (شكل رقم ٥٠ ، ٥١) التي وجدت في بعض تصاوير المخطوطات بعضها ينسب إلى العصر الأيوبي ومنها تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه كبير الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) وفيها رسم الفنان بجانب الملك طبق مملوء بالفاكهة يتكون من بدن دائري قليل العمق محمول على قاعدة مخروطية الشكل يفصل بينها وبين البدن جزء كروي صغير ويلاحظ أن الطبق من الأنواع البسيطة عكس أشكال الأطباق التي رسمت بدقة أكثر خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ومنها تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ .٢٢ إضافة) والتي تمثل شخصين يتبادلان أطراف الحديث في إحدى مجالس الشراب (لوحة رقم ٩٢) وفيها رسم الفنان طبق من الفاكهة أعلى التصويرة وكأنه معلق في الهواء بين جزئي الستارة كما أن شكل الطبق هنا أكثر دقة عما سبق فهو عبارة عن بدن يبدو أنه دائري الشكل وينتهي بقاعدة بصلية الشكل تشبه تماما قاعدة الإبريق المرسوم بين الشخصين وبالإضافة إلى ذلك هناك صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي تمثل تصويرة البومة (لوحة رقم ١٢٨) وفيها رسم الفنان أحد أطباق الفاكهة دائري الشكل ومضلع وذات قاعدة قمعية الشكل ومملوءة بالفاكهة ويعد أحد نماذج أطباق الفاكهة الزجاجية التي تميز بها العصر المملوكي وعلى وجه الخصوص أواخر القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي .

الفصل الثالث

رســـوم التحـــف الخشبيـــة

التحف الخشبية

تعد صناعة الأخشاب من الصناعات التى ازدهرت فى مصر منذ أقدم العصور وتشهد على ذلك التحف الخشبية الرائعة التى عثر عليها فى مقابر المصريين القدماء والتى تحتفظ بها العديد من المتاحف المصرية والعالمية ، وكان للأقباط شهرتهم أيضاً فى صناعة الأخشاب وأخرجوا لنا بعض التحف الخشبية المختلفة وبالمتحف القبطى مجموعة من هذه التحف تحمل فى زخارفها العديد من الموضوعات المسيحية التى انتشرت على مواد أخرى كثيرة كالمنسوجات والأحجار ، إلا أنها تعد قليلة إذا ما قورنت بالمواد الأخرى حيث أن الأقباط لم يستخدموا الأخشاب فى تنفيذ زخارفهم وطرازهم بالقدر الذى استخدموا فيه المنسوجات والأحجار ، واستمر ازدهار هذه الصناعة خلال العصور الإسلامية ولعل أول هذه العصور أنتاجاً للتحف الخشبية هو العصر الأموى حيث وصل إلينا بعض التحف الخشبية التى كانت بلا شك تحتفظ فى صناعتها وزخرفتها بالأساليب الصناعية والزخرفية التى كانت معروفة فى مصر قبل الإسلام لاسيما التأثيرات البيزنطية والساسانية والتى ظهرت أيضاً فى الفن القبطى[1] حيث كان العرب الفاتحين لا تقاليد فنية عندهم ولم يكن منهم الفنانين الذين ينافسون الصناع الوطنيين أو يقضون عليهم فقد كانوا من الحكمة والكياسة بحيث اقبلوا على استخدامهم غير عابئين ببقائهم على الدين المسيحى أو اعتناقهم الإسلام[2] واستمرت صناعة الأخشاب فى مصر خلال العصر العباسى واستطاع الفنان فى تلك الفترة أن يبتكر أساليب جديدة فى الحفر على الأخشاب ويعد ظهور طراز سامرا أبرز الأمثلة على ذلك[3] وفى العصر الفاطمى استمر الصناع فى إنتاج العديد من التحف الخشبية وأن كان الفنان الفاطمى قد عالج الموضوعات السابقة بدقة أكثر .

وفى العصر الأيوبى ازدهرت الصناعات الخشبية وتنوعت كثيراً ما بين التوابيت الخشبية والمنابر والمحاريب والأسقف وكافة قطع الأثاث من مقاعد ومناضد ، وقد ظهرت براعة الفنان فى تلك الفترة فى عملية الحفر الرائعة لعناصره الزخرفية بدقة متناهية ومن أبرز

---

(١) Dimand, M.S: Ahmed book of Mohammedn decorative art, p., 86

(٢) زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر منذ الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ ، ص ٩٣

(٣) أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٢٧٦

التحف الخشبية التى تدل على ذلك أبواب ضريح الإمام الشافعى وكذلك التابوت الخاص به .

واستمر الفنان المسلم فى إنتاج التحف الخشبية خلال العصر المملوكى الذى أغفل فيه الفنان وبشكل شبه نهائى استخدام الوحدات والعناصر الحية التى اشتهر بها العصر الفاطمى وأقبل على الأشكال النجمية والتى برع فى تكوين عناصر زخرفية رائعة منها وقد ظهر واضحاً فى التحف الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات أن الكثير منها قد زخرف بعناصر نجمية .

وبالرغم من هذا الازدهار فى صناعة التحف الخشبية خلال كافة العصور الإسلامية إلا أن ما وصلنا منها يعد قليلاً إذا ما قورن بما وصل إلينا من تحف تطبيقية من المواد الأخرى ولعل هناك عوامل كثيرة أدت إلى ذلك منها عامل الفقر فى الأخشاب وخاصة الجيدة منها فى معظم البلاد الإسلامية وكذلك عامل الجو حيث أن معظم البلاد الإسلامية يميل جوها إلى الحرارة مما يتسبب فى تشوه الخشب بالتمدد أو التقوس بسبب اختلاف فصول السنة ، يضاف إلى ذلك طبيعة مادة الخشب التى تختلف عن طبيعة الكثير من المواد الأخرى حيث أن الأخشاب لا تصمد للعوامل الجوية فهى مادة قابلة للتلف وخاصة ما يتعرض منها للحرائق أو تمتد إليها النيران بسبب من الأسباب فتقضى عليها فى لمح البصر ، كل هذه العوامل ساعدت فى قلة ما وصل إلينا من قطع خشبية وقد أنعكس ذلك أيضاً على التحف الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى فهى تعد قليلة أيضاً إذا ما قورنت ببعض التحف الأخرى ، لكن هذا لا يمنع من أن الفنان المسلم قد رسم العديد منها بأشكال متنوعة توضح أهمية مثل هذه التحف وأنها بالفعل من القطع الضرورية فى كافة المنشآت سواء المدنية منها أو الدينية كما سنرى فى الأمثلة التى وصلت إلينا والتى كان من أبرزها المنابر الخشبية والتى قام الفنان برسمها بكثرة فى صور المخطوطات سواء فى العصر الأيوبى أو المملوكى ، وقد سبق تناول هذا العنصر الهام عند الحديث عن العناصر المعمارية نظراً لأنه إذا كان بالفعل يعد إحدى التحف التطبيقية الهامة فإنه فى نفس الوقت يمثل عنصراً معمارياً لا تكتمل منظومة المنشأة المعمارية الدينية إلا بوجوده ولذلك فقد يرى الباحث أن إدراجه ضمن فصول العناصر المعمارية التى

ظهرت فى صور المخطوطات يعد أفضل من حيث سياق الموضوع[1] كما يمكن القول أن الأبواب الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى تعد قليلة وقد سبقت الإشارة إلى الأبواب الخارجية للمنشآت المعمارية أثناء الحديث عن كتلة المدخل التى دائماً ما يتوسطها باب خشبى عادة ما يكون مصفح بطبقة من المعدن .

لكن هناك بعض صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى اشتملت على بعض أشكال الأبواب الخشبية وخاصة الداخلية منها وهى التى تغلق على غرف المبنى الداخلية ومنها على سبيل المثال تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتى تمثل شخص يجلس على مقعد وقد تطايرت بعض الأوراق من يده (لوحة رقم ١٢٩) وتذكر بعض المراجع أن هذا الشخص يمثل " محتال فى قلعته "[2] وفيها رسم الفنان إحدى الأبواب الخشبية فى مواجهة الشخص الجالس بالتصويره وهو عبارة عن باب مستطيل الشكل مكون من درفتين ينتهى بشكل زخرفى نباتى ليعطى للباب شكلاً مدبباً ويلاحظ وجود أربعة من العوارض الخشبية كما يلاحظ وجود مقبضين على شكل دائرى مقبض بكل درفة وقد رسم الفنان هذا الباب غفلاً من الزخرفة ما عدا الجزء العلوى منه على عكس جميع الأبواب الخشبية التى وصلت إلينا من خلال العصر المملوكى والتى قام الفنان بزخرفتها بزخارف هندسية عبارة عن حشوات مجمعة متداخلة أو أشكال نجمية متنوعة ظهرت بوضوح أيضاً فى زخرفة المنابر الخشبية فى صور المخطوطات أيضاً وعلى وجه الخصوص فإن هذا الباب يشبه كثيراً باب المنبر الموجود فى صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٢٨) حيث يظهر التشابه الواضح بين مثل هذه الأبواب وبين أبواب المنابر ، إلا أن أكثر التحف الخشبية ظهور فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى كانت قطع الأثاث والتى سوف تتناولها الدراسة بشئ من التفصيل .

---

(١) أنظر صفحات ٧٩ - ٨٢ من هذا البحث .

(٢) Duncan, Haldane : Mamluk painting, p., 100

قطع الأثاث

اشتملت صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى على نماذج عديدة من أشكال الأثاث كجزء من الصورة وكمظهر من مظاهر الواقعية وقد تنوعت أشكال هذه القطع ما بين داخل المنازل وخارجها وداخل القصور وخارجها وفى المدارس والمساجد ، وبطبيعة الحال فقد كانت تلك الأماكن مجهزة بالأثاث وانعكس ذلك على صور المخطوطات التى تدور موضوعاتها داخل هذه الأماكن بما تحتويه من مختلف أنواع الأثاث ولذلك فقد كانت صور المخطوطات ميداناً ضخماً لدراسة الأثاث وذلك لأن ما وصلنا من قطع أثاث من العصور الإسلامية كان قليلاً جداً بالقياس بالتحف الإسلامية الأخرى ولذلك فقد كان ما تركه المصور المسلم من رسوم لقطع أثاث مختلفة وسيلة لتعويض هذا النقص وفى نفس الوقت مكنت الكثير من الباحثين من دراسة كثيراً من قطع الأثاث خلال العصور الإسلامية .

ومن أبرز قطع الأثاث التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى

المقاعد

تنوعت أشكال المقاعد التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى وكانت تتميز بأنها منخفضة قريبة من الأرض بشكل ملحوظ ثم ظهرت أيضاً مقاعد مرتفعة نسبياً ربما يجلس عليها كبار الموظفين فى الدولة مثل الولاة والقضاة ففى تصويره من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل[1] المحفوظ بمتحف الفن القبطى بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسه) والتى تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه (لوحة رقم ١٣٠) وفيها رسم الفنان مجلس علم داخل إحدى قاعات منزل تبدو عليه علامات الفخامة ويظهر بولس الرسول فى دور المعلم وهو يجلس متربعاً فوق مقعد مستطيل الشكل مصنوع من الخشب وله أربعة أرجل طويلة ترتفع عن الأرض ويلاحظ الدقة فى صناعة هذا المقعد الذى يقترب فى شكله من شكل المنضدة كما يلاحظ أن أرجل المقعد الأربعة رسمت بشكل دقيق وترتكز على قواعد مخروطية الشكل (شكل رقم ٥٢) ربما تكون قد نفذت بطريقة الخرط كما زخرفت جوانب المقعد بزخارف نباتية كما يلاحظ أن الفنان وضع وسادة فوق المقعد يجلس عليها بولس الذى رسمه الفنان بحجم أكبر لكى يلفت إليه الأنظار بوصفه الشخصية الرئيسية فى الصورة وذلك باهتمامه بملابسه وجلسته واختلاف وضعه عن بقية شخصيات الصورة .

وفى تصويره أخرى من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل (مصنع المر) (لوحة رقم ٢٤) رسم الفنان

---

(١) يشتمل هذا المخطوط على زخارف وصور مسيحية ذات صلة وثيقة من حيث الأسلوب الفنى بالتصوير الإسلامى فهو يحتوى على ثلاث صفحات مزوقة بالصور الفخمة الغنية بألوانها المتعددة الزاهية والتى يكثر فيها استخدام اللون الذهبى ، وعلى الرغم من أن صور هذا المخطوط والتى تم إنجازها فى مصر فى العصر الأيوبى ذات موضوعات دينية مسيحية وتشتمل على بعض الملامح البيزنطية فإن الطابع العام لها فضلاً عن زخارفها العربية الصرفة يمثل أسلوب مدرسة التصوير الإسلامية السائدة فى مصر خلال العضر الأيوبى .

والمتن كتبه الناسخ بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية والآخر إلى اليسار باللغة القبطية ويحتوى هذا المخطوط على حوالى (٢٢٣) ورقة سطورها تتراوح بين (٣٢) سطراً وبين (٣٣) سطراً ومقاساتها حوالى (٢٤ سم × ١٧,٥ سم) .

أما عن متن هذا المخطوط فقد كتبه عربية وقبطية الناسخ غبريال الراهب فى مصر بخط نسخ متقن ، حروفه دقيقة بمداد أسود وأما العناوين فاستخدم فى كتابتها الحبر الأحمر واللون الذهبى وفى الورقة الأخيرة من المخطوط (ورقة ٢١٨ وجه) نص كتابى يعد بمثابة خاتمة المخطوط كتب بالخط النسخ المذهب تاريخ المخطوط " الثامن عشر من ذو القعدة سنة سبع وأربعون وستمائة للهجرة ...... " أى ما يوافق (١٢٤٩ م) أواخر عصر الدولة الأيوبية . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ١١٧ . ١١٨ .

أحد الأشخاص يجلس أسفل عقد بائكه ثلاثية على مقعد خشبى صغير ليس له أرجل بل يبدو من شكله أنه ذات حوامل ترتفع عن الأرض بشكل قليل وتسير هذه الحوامل مع جوانبه الأربعة كما يلاحظ أن سطح المقعد يبدو مقوساً لأعلى ليعطى نوعاً من الراحة لمن يجلس فوقه وقد زخرف المقعد بشكل عقد صغير مدبب الشكل .

وقد رسمت المقاعد خلال العصر المملوكى بشكل أكثر تطوراً وذلك من خلال بعض صور المخطوطات ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتى تمثل شخص داخل غرفة (لوحة رقم ١٢٩) وفيها رسم الفنان شخص يجلس على مقعد مربع الشكل له أربعة أرجل نفذت بطريقة الخرط (شكل رقم ٥٣) وقد زخرف المقعد والأرجل بزخارف نباتية عبارة عن فروع وأوراق متداخلة ، ويعتبر هذا الشكل أكثر تطوراً من أشكال المقاعد التى كانت تنفذ دون مراعاة لمعالمها وتكوينها الرئيسى .

كراسى العرش

تعد العروش من قطع الأثاث التى وجدت فى صور المخطوطات وبأشكال شديدة الفخامة وقد تنوعت أشكالها أكثر من قطع الأثاث الأخرى .

وترسم كراسى العرش بأنواع مختلفة فبعضها مغطى بقماش مزخرف فى حين أن البعض الأخر له ظهر خشبى مزخرف وهناك بعض كراسى العرش رسمت وكأنها تعلو قاعدة من طوب مما يوحى بأنها من النوع الثابت .

وقد ظهرت أشكال العروش فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبى ومنها تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٣ قبطى) والتى تمثل جموع اليهود يطالبون بيلاطس حاكم اليهود بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) حيث نجد أنها تحتوى على كرسى يجلس عليه بيلاطس وهو عبارة عن حشوة ضخمة ترتكز على أرجل بكعوب رمانية الشكل وزين الفنان هذه الحشوة بزخارف نباتية دقيقة محورة عن الطبيعة وتعلو قاعدة الكرسى وسادة إسطوانية الشكل مزركشة بزخارف أيضاً .

وفى تصويره أخرى من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والتى تمثل الملك كسرى أنوشيروان يتحدث إلى برزويه كبير الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) رسم الفنان الملك كسرى يجلس على كرسى العرش بمسنده الخلفى المستطيل الشكل ويلاحظ أن الكرسى منخفض بعض الشئ على عكس رسوم كراسى العرش التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل الطبيب المزيف وأبنه الملك (لوحة رقم ١١١) نجد الفنان استطاع أن يعبر وبشكل رائع عن جوسق العرش الذى يغطيه عقد مسطح زينه الفنان بزخارف نباتية دقيقة قوامها فروع نباتية تخرج منها فى كل اثنائه أنصاف مراوح نحيلية واضحة التفاصيل ، ويعلو هذا العقد المسطح تتويج مدبب مخروطى الشكل ربما قصد الفنان التعبير عن قبة صغيرة[1] إلا أن الأمر بالنسبة لهذا العقد المدبب يختلف عن ذلك القصد حيث يمكن القول أن الفنان رسم هذا الشكل المدبب المخروطى وهو يعلم تماماً أنه يختلف عن شكل القبة وربما يكون قصده من ذلك إظهار

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، ص ١٣٢



التنوع فى رسوم تلك الأشكال التى تتوج العروش حيث نجده قد رسم القبة بشكل واضح فى الكثير من الصور وهنا يتوج العرش شكل مخروطى وبذلك يكون الفنان قد نجح فى إظهار البراعة فى رسوم كراسى العرش وخاصة ذلك الكرسى الذى يجلس عليه الملك (شكل رقم ٥٤) وأنها تختلف من مكان لأخر ومن سلطان إلى أخر ، ويتقدم هذا الجوسق قاعة العرش يتوجها عقد مقوس زينه الفنان بزخرفة هندسية متقنة الخطوط قوامها عنصر الجديله المضفرة ويرتكز كل من الجوسق وقاعة العرش على أعمدة بسيطة خالية من الدقة ربما يكون لطبيعة المادة التى صنعت منها تلك الأعمدة وهى الخشب فالعمود ليس له معالم واضحة كالقاعدة أو البدن أو التاج واكتفى الفنان برسمه بشكل بسيط وخالى من أى زخرفة .

وهناك تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والتى تمثل أبا زيد السروجى وزوجه أمام قاضى تبريز (لوحة رقم ١٣١) حيث يظهر فيها القاضى جالساً فوق كرسى منخفض يعلوه جوسق ذات إزار مستطيل الشكل زخرف بعناصر نباتية دقيقة من فروع وأوراق نباتية وأسفل هذا الإزار عقد نصف دائرى إلا أن باطن العقد رسمه الفنان مسطح بسبب رسم الإزار العلوى ويرتكز العقد على عمودين قام الفنان برسمهما بشكل بسيط ، ويمكن القول أن رسم هذا الجوسق يختلف بعض الشئ عن رسوم العروش فى الصور السابقة نظراً لاختلاف الشخصية التى تجلس أسفل هذا الجوسق ما بين ملكاً أو قاضياً أو أميراً كما يظهر فى تصويره أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد بين يدى حاكم مرو (لوحة رقم ١٣٢) والتى رسم فيها الفنان حاكم مرو وهو يجلس متربعاً على كرسى العرش وهو من النوع المنخفض وله مسند خلفى كسى بالقماش المزخرف بزخارف نباتية ويعلو الكرسى جوسق العرش وهو عبارة عن عقد نصف دائرى محمول على عمودين صغيرين وقد زخرفت كوشتى العقد بزخارف نباتية .

ويمكن القول هنا أن كراسى العرش التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبى كانت متشابهة فى كثيراً من معالمها وتمثل النوع المنخفض ذات المسند الخلفى ويعلوه جوسق العرش .



إلا أن ما ظهر من كراسي العرش خلال العصر المملوكي يعد أكثر تطوراً وينم عن الدقة والفخامة أكثر من ذي قبل ويعكس بما لا يدع مجالاً للشك مدى الرفاهية وحياة الترف والبذخ التي عاشها ملوك وسلاطين دولة المماليك .

ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل غره المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) وفيها رسم الفنان أميراً في مجلس طرب يجلس على كرسي يبدو أنه مصنوع من الخشب وهو عبارة عن جلسة مربعة الشكل ترتكز على أربعة أرجل من خشب الخرط (شكل رقم ٥٥) وتبدو عليها الدقة في الصناعة وللكرسي جانبين من الخشب أيضاً يرتكز عليهما الأمير بيديه ومسند مرتفع يبدو ظاهراً خلف الأمير ومن خلال هذه التصويره يمكن القول أن الفنان نجح في إظهار مدى التطور الذي وصل إليه مثل هذه النوعية من التحف كما أن موضوع التصويره نفسه جعل الفنان يهتم بإظهار علامات الثراء على كافة أجزاء التصويره بما في ذلك من ملابس وزخرفة وليس كرسي الملك فحسب .

وفي تصويره أخرى من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراي باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتي تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) رسم الفنان كرسي العرش بشكل أكثر تطوراً وأكثر دقة من ذي قبل حيث يبدو في التصويره جشميد جالساً متربعاً على كرسي مربع الشكل تغطيه وسادة مزخرفة بزخارف نباتية وللكرسي أربعة أرجل ضخمة وله مسند مرتفع عبارة عن عقد ثلاثي الفصوص يتوجه من أعلى قمة عبارة عن شكل قبة صغيرة مسلوبة تشبه كثيراً الجزء العلوي لنهايات المآذن المملوكية (شكل رقم ٥٦) كما نجح الفنان في إضفاء الفخامة والأبهة على رسم هذا الكرسي حتى يتناسب مع الشخصية التي تجلس عليه .

وفي تصويره أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل تنصيب كيقباد على عرشه (لوحة رقم ٧٠) استطاع الفنان أيضاً أن يوضح مدى التطور الذي وصلت إليه أشكال العروش في صور المخطوطات مما يدلل أيضاً على أنها بالفعل قد وصلت إلى مرحلة متطورة في نهاية العصر المملوكي وأن ظهورها في صور المخطوطات بهذا الشكل ما هو إلا انعكاس لأشكالها الواقعية فرسم في هذه التصويره إحدى أشكال العروش بشكل دقيق حيث نراه



برسم كيقباد جالساً على عرش بشكل أبو الهول تحت مظلة مقببة تعلو عن الأرض مسافة ثلاثة درجات (شكل رقم ٥٧) .

وكراسي العرش أو أشكال العروش بشكل عام تمثل مراحل التطور التي ظهرت على كافة التحف التطبيقية في صور المخطوطات من خلال ما ظهر منها في العصر الأيوبي واستمر ظهوره في العصر المملوكي كما يمكن ملاحظة أن الصور التي ظهرت بها هذه النوعية من التحف كانت موضوعاتها تمثل أما إحدى الملوك جالساً على عرشه أو تنصيب ملك من الملوك على العرش مما يوحي بأنها كانت مخصصة لطبقة الملوك والسلاطين .

المناضـــد

وإلى جانب رسوم المقاعد وكراسى العرش أمدتنا صور المخطوطات خلال العصر المملوكى على وجه الخصوص ببعض أشكال المناضد والتى ارتبطت بالمقاعد والعروش ونعنى بالمنضدة المائدة المخصصة للطعام .

ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة) والتى تمثل أبا زيد مريض وملازم الفراش (لوحة رقم ١٣٥) رسم الفنان أبا زيد مستلقى على ظهره وسط زائريه ويبدو على وجهه آثار المرض وقد غطى بغطاء ذات زخارف نباتية وتذكر بعض المؤلفات أن أبا زيد قد نام على سرير وليس منضده[1] والواقع أن موضوع التصويره لا يدع مجالاً للشك فى أن أبا زيد ينام بالفعل على سرير لكن الشكل العام لهذه التحفة يجعلنا نؤكد أنها منضدة وليست سرير حتى لو أن الفنان بالفعل يقصد برسمها أنها سرير فإنه بذلك لم يكن واقعياً وأن شكلها عبارة عن منضدة ترتكز على أربعة أرجل مستقيمة الشكل بكل رجل دخله فى وسطها تكون مع الدخلة المقابلة بالرجل الأخرى شكلاً زخرفياً هندسياً (شكل رقم ٥٨) كما يلاحظ أن المنضدة ليس لها جوانب مرتفعة سواء خلف رأس أبا زيد أو حتى وراء قدميه وبالتالى فإن تكوينها بهذا الشكل لا يمكن أن تكون سريراً بل منضدة وخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أشكال الأسرة والتى سوف يأتى الحديث عنها كما أن هناك دليلاً أخر حيث أن المنضدة تتشابه فى شكلها وحجمها مع منضدة أخرى ظهرت فى تصويره من مخطوط الفروسية المحفوظ فى مجموعة كير بلندن والتى تمثل إحدى التدريبات على استخدام السيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها رسم الفنان منضدة مستطيله الشكل لها أربعة أرجل مرتفعة عن الأرض ولها جوانب أربعة تسير مع اتجاه المنضدة فى الجوانب الأربعة لتربط بين سطح المنضدة وبين الأرجل الأربعة (شكل رقم ٥٩) وهى من النوع البسيط الخالى من الزخرفة كما يبدو عليها أن الفنان أهمل فى رسمها وكأنه لا يلقى بالاً إليها بقدر اهتمامه بوصف موضوع التصويره وهو التدريب

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 67



علـى اسـتخدام السـيف ولـه الحـق فـى ذلـك فالمنضـدة هنـا إحـدى الوسـائل المسـتخدم فـى التدريب أما السيوف وطرق استخدامها فقد بدت واضحة فى شكلها وأحجامها .

الأســــرّه

وهـى إحـدى قطـع الأثـاث التـى ظهـرت فـى صـور المخطوطـات سـواء فـى العصـر الأيـوبى أو المملـوكى ومنهـا تصـويره مـن مخطـوط الأربـع بشـائر المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بـباريس تحـت رقـم (١٣ قبطـى) والتـى تمثـل سـالوم يتسـلم رأس يوحنـا المعمـدان (لوحـة رقـم ٧٣) وفيهـا نجـد أن الفنـان اسـتطاع أن يعطـى لنـا نموذجـاً لأشكال الأسـره التـى كانـت مسـتخدمة خـلال العصـر الأيـوبى فرسـم سـرير الملـك عبارة عـن مسـاحة مسـتطيله الشكل ترتفـع عـن سـطح الأرض بأرجـل ترتكـز علـى كعـوب رمانيـة الشـكل تتعامـد عليهـا كتلتـان متوازيتـان مـن الخشـب تحصـران بينهمـا مسـاحة مسـتطيله مليئـة ببرامـق خشـبية مـن خشـب الخـرط (شـكل رقـم ٦٠) وهـى إحـدى الطـرق الزخرفيـة التـى اسـتخدمت فـى زخرفـة الأخشـاب منـذ العصـر الطولـونى وانتشـرت أيضـاً خـلال العصـر الأيـوبى ويبـدو مـن خـلال التصـويره أن الفنـان نجـح فـى رسـم السـرير بشـكل يوحى بدقة صناعته نظراً لأهمية الشخصية التى يجلس عليه .

وفـى العصـر المملـوكى اتسـمت رسـوم الأسـرّه بأنهـا أصـبحت أكثـر تطـوراً لـيس مـن حيـث الشـكل فحسـب ولكـن مـن حيـث الواقعيـة فـى رسـم مكوناتهـا حتـى ظهـرت بالشـكل المعتـاد وذلـك فـى تصـويره مـن مخطـوط مقامـات الحريـرى المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة بفينـا تحـت رقـم (أ . ف ٩) والتـى تمثـل أصـدقاء أبـا زيـد يعودونـه أثنـاء مرضـه (لوحـة رقـم ١٣٤) وبـالرغم مـن أن موضـوع التصـويره هنـا يتشـابه مـع موضـوع تصـويره المقامـات السـابقة المحفوظـة بـالمتحف البريطـانى بلنـدن (لوحـة رقـم ١٣٣) إلا أن الفنـان نجـح هنـا فـى رسـم السـرير بشـكله الطبيعـى فهـو مسـتطيل الشـكل لـه جانـب مرتفـع عـن سطح السـرير خلـف رأس أبـا زيـد حيـث يرتفـع بجـزء مسـتقيم الشـكل يكـون هـذا الضـلع مـع الجانـب المرتفـع بشـكل مثلـث قـائم الزاويـة وللسـرير أربعـة أرجـل تتشـابه مـع الأرجـل المصـنوعة مـن خشـب الخـرط وقـد زخـرف السـرير والأرجـل بزخارف مورقة عبارة عن فروع وأوراق نباتية رسمت بشكل حركى وفى انحناءه جميله .

وفـى تصـويره أخـرى مـن مخطـوط الشـاهنامة المحفـوظ بمتحـف طوبقـا بسـراى باسـتانبول تحـت رقـم (هـ ١٥١٩) والتـى تمثـل رسـتم يقتـل الفيـل (لوحـة رقـم ٦٣) اسـتطاع الفنـان أن يصـل برسـوم الأسـرّه إلى أكثـر مراحـل تطورهـا فـى صـور المخطوطـات خـلال نهايـة العصـر المملـوكى وظهـرت رسـوم الأسـرّه بتكويناتهـا بشـكل متكامـل فالسـرير هنـا مسـتطيل الشـكل

وأكبر حجماً من أشكاله فى الصور السابقة وله إطار يسير باتجاه جوانبه الأربعة من برامق خشبية من خشب الخرط وللسرير أرجل أربعة مرتفعة عن الأرض وينتهى بكعوب مخروطية الشكل ، كما يشتمل السرير على جانب مرتفع يشغله أشكال برامق من خشب الخرط وينتهى أطراف هذا الجانب بجزء مرتفع على شكل القله التى كانت تنتهى بها المآذن المملوكية (شكل رقم ٦١) ، ويحمل السرير فوقه وسادة وغطاء وهو يمثل الشكل الواقعى للأسره بكامل أجزائها بل معبراً فى نفس الوقت عن الوظيفة التى كانت تؤديها مثل هذه النوعية من التحف .

ويمكن القول هنا أن الأسره والمناضد تتشابه فى أن كلاهما يستخدم للنوم وأن كان السرير أكبر حجماً بالإضافة إلى كونه لا يستعمل سوى للنوم أما المنضدة فربما كانت تستخدم للنوم أثناء الليل وللجلوس أثناء النهار كما أنها كانت أحياناً تستخدم كمخزن لأشياء يحتاجها أهل المنزل للمعيشة أو ما يخشى عليه أصحاب المنزل من الضياع أو التلف .



كرسى المصحف

يعد كرسى المصحفى من قطع الأثاث التى ظهرت فى صور المخطوطات ولكن بشكل قليل كما أنه من أهم القطع التى كانت تستعمل فى المساجد بعد المنابر وكانت كراسى المصحف تصنع فى كثيراً من الأحيان بأوامر من الخلفاء والسلاطين والأمراء تقرباً إلى الله ، ولذا شاع استخدام كرسى المصحف فى مختلف العصور الإسلامية .

ولقد تنوعت أشكال كراسى المصحف بصفة عامة ولعل أبرز أشكالها يكون عبارة عن لوح مشقوق من الطرفين أطلق عليه اسم (الرحل) (شكل رقم ٦٢) بالإضافة إلى أن هناك أشكالاً أخرى منها شكل على هيئة هرم ناقص من أعلاه .

وقد استخدمت كراسى المصحف فى أكثر من مكان حيث استخدمت فى أغراض مدنية وخارج المساجد كقاعات العلم أو فى المنازل أو القصور الخاصة[1] ولذلك كان اهتمام الحكام المسلمين بالمصحف الشريف قد نتج عنه اهتمامهم بهذه القطعة الخشبية حيث اهتم الحكام بالمصحف كونه كتاب الله الكريم واهتموا أيضاً بزخرفته[2] والعناية بكافة ما يختص به وانعكس ذلك على الكرسى الذى كان يحمله ولذلك سمى كرسى المصحف .

ومن خلال دراسة الآثار والفنون الإسلامية يمكن القول بأن هذه التحفة وأن كانت قد سميت بهذا الاسم إلا أن تكوينها العام يتيح استخدامها فى حمل أى كتاب يمكن قراءته والشئ الذى يمكن أن تستند إليه الدراسة أن كرسى المصحف هنا وجد فى بعض صور المخطوطات المسيحية ومنها تصويره من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطى بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسه) والتى تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه (لوحة رقم ١٣٠) وفيها نشاهد أمام بولس كرسى بنفس التكوين والشكل المعتاد لكرسى المصحف إلا أننا لا يمكن أن نقول أن ما يحمله مصحف بل من المؤكد أنه يحمل إحدى الكتب المقدسة التى يطلق عليها (فنجلية) ، أى أن هذه التحفة لم يكن استخدامها قاصراً فقط على المصحف الشريف بقدر ما كانت تستخدم فى حمل العديد من الكتب المختلفة التى يحتاج الشخص لقرأتها وهو جالساً متربعاً فيوضع الكتاب على هذا الكرسى بنفس الطريقة التى يوضع بها المصحف على الكرسى إلا أنه شاع إطلاق اسم كرسى المصحف على هذه التحفة نظراً لأنها من أكثر الكتب ارتباطاً بهذه التحفة .

---

(١) محمود إبراهيم حسين : الإبهار فى العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٣٠-٣١ .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن اهتمام الحكام المسلمين بزخرفة المصحف الشريف وخاصة حكام الدولة المملوكية . أنظر :
David James : Qur'ans of the Mamluk, first published in great Britain in 1988 by Alexandria press.

الفصل الرابع

رسوم النسيج والسجاد

أولاً : النسيج

تعتبر صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التي نشأت مع الإنسان وكانت وليدة حاجته إلى وقاية نفسه من العوامل الجوية وتدرج فيها في سلم التطور فاتخذ ملابسه من ورق الشجر ومن جلود الحيوان ثم ألهمته الطبيعة فنسجها من الحشائش ثم اهتدى إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان ومن الحرير ومن القطن ، ومن تلك الخيوط المختلفة نسج جميع ما احتاج إليه من منسوجات سواء لملابسه أو لخيامه .

ونتيجة لذلك كثرت مصانع النسيج على مر العصور واشتهر العديد من المدن بإنتاج وصناعة الملابس فقد ذكر الرحالة ناصر خسرو مدينتي تنيس ودمياط في رحلته إلى مصر بأنهما من أكثر بلدان مصر إنتاجاً للمنسوجات التي لا ينتج مثلها في مكان آخر من العالم وخاصة في إنتاج ملابس السلاطين[1] .

ولقد كانت الملابس والأزياء من الوسائل الهامة في صور المخطوطات التي استطاع الفنان من خلالها أن يوضح ماهية الأشخاص المرسومة داخل الصورة بل استطاع أيضا أن يوضح وظيفة هؤلاء الأشخاص عن طريق ملابسهم وأزيائهم فعلى سبيل المثال عندما نستعرض صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل جموع اليهود يطالبون بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) نلاحظ أن الصورة اشتملت على مجموعة كبيرة من الأشخاص تختلف في وظيفتها وتعد من فئات متنوعة من الشعب إلا أن الفنان نجح في التعبير عن كل فئة عن طريق الملابس والأزياء التي ترتديها حيث رسم جموع اليهود بملابس طويلة فضفاضة تصل إلى الأرض في حين اختلفت أزياء الجنود وهي عبارة عن قميص قصير بأكمام طويلة وأسفل القميص سروال قصير أيضا واختلفت ملابس بيلاطس حاكم اليهود عن هذا وذاك حيث يرتدي عباءة واسعة مفتوحة من الأمام ذات أكمام طويلة ونفس الشيء بالنسبة لثياب السيد المسيح حيث رسمه الفنان وهو يرتدي قميص طويل ينسدل حتى قدميه واهتم الفنان بعض الشيء بملابس السيد المسيح من حيث إظهار تفاصيلها نظرا لأهميته .

(١) ناصر خسرو : سفرنامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣، ص ٩١-٩٢ .

ومـن هنـا يتضـح أن ملابـس الأشـخاص كانـت تختلـف بـاختلاف فئـات الأشـخاص ووظـائفهم ولـذلك فسـوف تسـتعرض الدراسـة ملابـس الفئـات المختلفـة مـن الشـعب سـوء طبقـة الحكـام والسـلاطين أو الطبقـة العسـكرية أو طبقـة القضـاء أو عامـة الشـعب ورجـال الـدين والنسـاء وطبقـة الموسيقيين بشيء من التفصيل .

ملابس السلاطين والحكام

لاشك أن ملابس وأزياء السلاطين والحكام كانت من أبرز ما صور لنا الفنان المسلم في كافة إنتاجه الفني وتعد صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي خير دليل على ذلك ولعل ذلك كان نتيجة اهتمام سلاطين الأيوبيين والمماليك بملابسهم وأزيائهم وخاصة في المناسبات العامة كحفلات تنصيب السلطان التي كان يرتدي فيها ملابس رجل دين أي ليس لها طابع عسكري وأيضا في المواكب السلطانية والتي كان يرتدي فيها زى أمير عظيم وغيرها من المناسبات الأخرى اختلف فيها زى السلطان من مناسبة لأخرى لكن التكوين العام لزى السلطان لم يكن يختلف كثيرا إلا في بعض التفاصيل الخاصة بالزى بوجه عام وبغطاء الرأس بوجه خاص .

فمن خلال بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي يمكن أن نصل إلى الشكل العام لزى الحكام المسلمين وغيرهم من الحكام والملوك الأجانب وخاصة بالنسبة لغطاء الرأس وعلى سبيل المثال ما وصلنا من صور مخطوطة كليلة ودمنة المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) ففي إحدى صورها والتي تمثل الطبيب المزيف وابنة الملك (لوحة رقم ١١١) وفيها نشاهد زى الملك الذي يجلس على كرسي العرش حيث نجد غطاء الرأس عبارة عن تاج ثلاثي الفصوص وقد زخرفت جوانبه بزخارف نباتية مورقة ويرتدي أيضا عباءة مفتوحة من الأمام وتحتها قميص يبدو أنه طويل ومزخرف أيضا بزخارف نباتية كما استخدم الفنان نفس الغطاء هذا بنفس تفاصيله في صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الملك بلاذ وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وإن اختلف باقي زى الملك حيث يرتدي هنا عباءة غير مفتوحة من الأمام وإن كان وضع الملك ووضع الأيدي يوحي بأنها ربما تكون مفتوحة وقد أمسكها بيده ولفها حول جسمه فلم يظهر الجزء الأوسط منها كما لم يظهر ما تحتها من ملابس ، لكن الشيء المهم هنا هو أن الفنان قد عبر بواقعية تامة عن ملابس الحكام غير المسلمين وخاصة فيما يخص غطاء الرأس وهو الجزء الذي يعد بكل تأكيد شعار الملك أو السلطة في كافة الفترات التاريخية وإن اختلف من مكان لآخر تبعا لتقاليد وعادات الشعوب وملوكها . ومع ذلك فقد شاهدنا غطاء الرأس يختلف عن شكل التاج بالرغم من أن الملك غير مسلم في بعض صور

المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر ومنها تصويره من نفس المخطوط السابق تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه كبير أطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) حيث رسم الفنان الملك كسرى أنوشروان يرتدي عمامة ضخمة فوق رأسه وربما يكون الفنان هنا قد تأثر في ذلك بملابس الحكام المسلمين في ذلك الوقت والتي كان من أشهرها ارتداء العمامة كما سنرى فيما بعد ويرتدي أيضا الملك هنا ملابس تبدو عليها الفخامة من حيث إظهار طيات الثياب[1] بشيء يوحي بأن الملابس فضفاضة وبأكمام واسعة .

وخلال هذا العصر أيضا أمدتنا صور المخطوطات بملابس الحكام العرب المسلمين أيضا ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي بين يدي حاكم مرو (لوحة رقم ١٣٢) وفيها رسم الفنان الحاكم وهو يجلس على مقعد أرضي وخلفه مسند ويرتدي الحاكم هنا الزى المعتاد وهو عبارة عن عمامة ضخمة تختلف بطبيعة الحال عن ملابس الحكام الأجانب التي شاهدناها في الصور السابقة ، وقد حلت العمامة هنا محل التاج حيث كانت التيجان يلبسها ملوك فارس أما الحكام المسلمين فقد كانت العمامة بالنسبة لهم تمثل شعار السلطة الرسمي وإن اختلفت أشكالها من صورة إلى أخرى في المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي لكنها تظل في النهاية السمة الرئيسية لملابس الحكام والسلاطين وأطلق عليها أسماء كثيرة فسميت العمامة المدورة وكانت إحدى الشعائر السلطانية وكانت تشكل في الحقيقة جزءا من ثوب التشريف الملكي (أي خلعة الملك) وأطلق عليها في بعض الأحيان اسم التخفيفة الكبيرة والتي كانت تسمى " الناعورة " كما ذكرها ابن إياس[2] وذكر أنها كانت تستخدم مقام التاج عند السلاطين المماليك وبالفعل فإن الناظر إلى هذه الصورة يستدل على كبر حجم العمامة أما باقي زى الحاكم فهو عبارة

---

(١) يعتبر هولتر أول من أشار إلى هذه النقطة إذ يطلق عليها طيات منشورية ويشير إلى أنها ظاهرة نشأت في الأصل لتمثل الطيات تمثيلا واقعيا ويعد هذا الطابع المميز من الزخرفة البحتة أسلوبا مؤكدا من الأساليب التي تحدد هوية هذه الأعمال المملوكية ، انظر :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٧٤ .

(٢) ماير (ل .أ) : الملابس المملوكية ، ترجمة صالح الشيتي ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن فهمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ٣١ .

عن جلباب طويل يصل إلى أسفل الركبة وكانت تسمى " جبة " ويلاحظ أن أكمام الجلباب ضيقة عكس كثير من الملابس الفضفاضة التي شاهدناها في صور تنسب إلى العصر الأيوبي وما سوف تستعرضه الدراسة عند الحديث عن ملابس وحكام وسلاطين المماليك ، ويبدو في زي هذا الحاكم أنه يتمنطق بحزام أسود وكان الحزام أيضا يمثل جزءا هاما من ملابس الحاكم وذلك لأهميته واستخدامه في حمل السيف أو الخنجر أو ما شابه ذلك من أسلحة تتعلق بزي السلطان .

وفي العصر المملوكي وإن كانت الصور التي وصلت إلينا ليس بها صور لسلاطين المماليك فإن ما صوره لنا الفنان في هذا العصر لملوك ليسوا من المماليك إلا أن ملابسهم كانت تتطابق مع ملابس سلاطين المماليك لأن الفنان وإن كان موضوع الصورة يتعلق بملوك غير ملوك المماليك إلا أن التأثيرات المملوكية والطابع المملوكي العام قد صبغ هذه الصور بالصبغة والأسلوب المملوكي ليس في الملابس فقط بل في كافة تفاصيل الصورة فرسم الفنان ملابس الملوك تتشابه تماما مع ما وصلنا من أوصاف لهذه الملابس ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط الشاهنامة المحفوظة بمتحف طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (هـ . ١٥١٩) والتي تمثل تنصيب كيقباد على عرشه (لوحة رقم ٧٠) حيث رسم الفنان الملك كيقباد جالسا على عرشه ويرتدي الزى السلطاني في حفلات التنصيب وهي العمامة التي تمثل شعار السلطان وهي عمامة مدورة وليست بضخامة العمامة التي كان يرتديها الحكام في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي وأصغر أيضا من أغطية الرؤوس التي كان يرتديها عامة الشعب وأصحاب المناصب القيادية خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي كما سنرى فيما بعد .

ويرتدي أيضا الملك كيقباد عباءة مفتوحة ويظهر من تحتها جلباب ضيق إلى حد ما وتبدو عليه آثار الزخرفة والفخامة كما لا تبدو عليه آثار طيات الثياب المعتادة . وفي صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) وفيها رسم الفنان جشميد جالسا على عرشه يرتدي عمامة أشبه بالتاج وهي عمامة ذات فصوص ويمكن القول إن الفنان في هذه الصورة كان يقصد رسم التاج الفارسي المعروف بشكله المعتاد الذي ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي والتي سبقت الإشارة

إليها[1] ولكنه بالفعل تأثر هنا كثيرا بالطابع المملوكي في كافة تفاصيل التصويرة من حيث التفاصيل المعمارية والتحف التطبيقية وغيرها فرسم العمامة وكأنها خليطا بين رسم التاج الفارسي والعمامة المدورة المملوكية فخرج شكلها كما نراها في التصويرة ، ويرتدي الملك أيضا عباءة مفتوحة من الأمام وذات زخارف في إطارها الخارجي وأسفلها يبدو أنه يلبس جلباب بنفس لون العباءة ويتضح هنا أن ملابس جشميد واسعة فضفاضة أكثر من ملابس كيقباد في الصورة السابقة .

وهكذا يتضح لنا أن ملابس الحكام والسلاطين في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي انحصرت في أجزاء رئيسية تتمثل في العمامة وإن اختلف شكلها من سلطان لآخر ، والعباءة الخارجية وكانت في معظم الأحيان مفتوحة من الأمام ، والجلباب سواء كان من النوع الضيق أو الفضفاض كما يجب الإشارة إلى أن الفنان في رسمه لملوك فارس في مخطوطة الشاهنامه تأثر كثيرا بالطابع العام للعصر المملوكي في ملابس الملوك ، كما يجب الإشارة إلى نقطة هامة أيضا وهي خاصة بالناحية التقديرية لملابس السلاطين من الناحية الدينية وهل كانت ملابسهم تتفق مع أحكام الشريعة ومدى شرعية لبسها خاصة إذا كانت مصنوعة من خامات وأصناف قام الدين الإسلامي بتحريمها كالحرير والملابس المطرزة بالذهب ؟ ويمكن القول للإجابة على هذا السؤال أن غالبية ملابس سلاطين المماليك كانت تتسم بالفخامة حتى وإن كانت مصنوعة من خامات أجازتها أحكام الشريعة الإسلامية ولكنها ظلت تعتبر من أدوات الترف ، وعلى وجه العموم فإن أكثر سلاطين المماليك تقوى لم يكن يعير غير اهتمام ضئيل لأحكام الدين الداعية إلى التقشف والزهد وظلت ملابس سلاطين المماليك مثار حديث أكثر المعاصرين لها من حيث الفخامة والترف وهي سمة تميز بها العصر المملوكي دون غيره وتشهد على ذلك منشآتهم المعمارية الدينية منها والمدنية والأدوات التي كانوا يستخدمونها والملابس التي كانوا يرتدونها والتي كانت أكثر وضوحا في صور المخطوطات التي تمثل مشاهد لعامة الشعب من الطبقة الأرستقراطية أو طبقة العلماء ورجال الدين والقضاة حيث ظهرت ملابس هذه الفئة من الشعب وهي ترتدي ملابس توحي بمدى الرفاهية التي كانت تعيشها هذه الطبقات كما سنرى فيما بعد .

---

(١) أنظر صفحة ١٤٤ من هذا البحث .

ملابس الطبقة العسكرية

كان من الطبيعي في كل فترة من فترات التاريخ الإسلامي أن تهتم الدولة بزي الطبقة العسكرية كنوع من التمييز بينها وبين المدنيين في أيام الحرب والسلم معا وتمدنا صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بأنواع الزى العسكري للفرسان والجنود .

ونبدأ هنا بدراسة غطاء الرأس للعسكريين وكان يتمثل في أغلب الأحيان في ارتداء الخوذة التي اختلفت في شكلها من عصر لآخر ومن جندي لآخر وقد سبقت الإشارة إلى هذا الجزء الهام من ملابس العسكريين عند التعرض لدراسة أنواع الأسلحة المختلفة التي ظهرت في صور المخطوطات[1] لكن هذا لم يمنع المصور من تنوع غطاء الرأس بالنسبة للطبقة العسكرية تختلف عن شكل الخوذة تماما كما سنرى .

أما عن بقية الزى فقد اشتمل على نوعين من الملابس أو إذا صح التعبير على شكلين للزى :

الشكل الأول يتكون من عباءة طويلة تصل إلى أسفل الركبة بقليل مفتوحة من الأمام أطلق عليها اسم القباء وتحتها سروال يصل إلى القدمين وقد ظهر هذا الزى في صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية والمحفوظ بمكتبة " تشستربيتي " في دبلن وتمثل فارسا في إحدى تدريبات السيف (لوحة رقم ٧٥) وفيها رسم الفنان الفارس وهو يرتدي عباءة مفتوحة من الأمام وربما يكون الفارس قد أغلقها بأزرار مخصصة لذلك حتى لا تعوقه أثناء التدريبات وهي تصل إلى أسفل الركبة وتحتها سروال يصل إلى القدمين ، ويتضح أن هذه العباءة ذات أكمام قصيرة حيث يظهر تحتها قميص ضيق يتضح ذلك من خلال أكمامه الضيقة كما ظهر هذا الشكل من زى الطبقة العسكرية في صورة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أربعة فرسان يمسكون بحرابهم ويعدون بجيادهم حول بحيرة الميدان (لوحة رقم ٨١) وفيها نلاحظ أن الفرسان الأربعة يرتدون نفس الزى الذي يرتديه الفارس في الصورة السابقة مع اختلاف في زخرفة الزى وأيضا في غطاء الرأس فهو هنا عبارة عن عمامة خفيفة ذات شكل مضفر يتوسطها شكل كروي ويبدو أن هذه العمامة كانت لا تلف بالأيدي بل كانت تصنع على هذا الشكل وتوضع فوق الرأس وكأنها خوذة أو أشبه بخوذة مصنوعة وسوف نلاحظ الفارق بين هذه العمامة وبين بعض

---

(١) أنظر صفحات ١٤١ ـ ١٤٢ من هذا البحث .

العمامات التي كانت تلف حول خوذة فوق الرأس فصُنعها بهذا الشكل أكثر دقة ومتانة عند وضعها على الرأس كالخوذة من تلك العمامة التي تلف بالأيدي حتى لا تنفرط وتنحل فتعوق الفارس عن الأداء الجيد أو تتسبب في أي ضرر يصيبه ، وفي صورة من نفس المخطوط ولكنها في نسخة أخرى محفوظة بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (أ . ٢٦٥١) والتي تمثل فارس على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٦) وفيها يمكن ملاحظة تشابه زي الفارس بكافة أجزائه من حيث غطاء الرأس والعباءة والسروال مع زى الفرسان في الصورة السابقة .

وفي صورة من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن والتي تمثل إحدى تدريبات السيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها أيضا يمكن ملاحظة زى الجنود مشابها مع زى الفرسان في الصورة السابقة لكن غطاء الرأس هنا يختلف عما سبق وهو أحد أشكال الخوذ التي استخدمت في عصر المماليك ، ونفس الأمر ينطبق على صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل فارسا على ظهر جواده وبجانبه فارسان آخران وبجوارهما رجلان يمسكان مجموعة من الحراب (لوحة رقم ٨٢) .

أما عن الشكل الثاني لزى الطبقة العسكرية فيشتمل على قميص قصير ضيق وبأكمام ضيقة ، هذا القميص يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل يصل إلى القدمين وقد ربط بينهما بحزام يسمى (منطقة) نظرا لأن الجندي كان يتمنطق به في وسطه لحمل السيف أو الخنجر أو ما شابه ذلك وكان هذا الحزام عادة يصنع من معدن ثمين وأفخمها ما كان يصنع من الفضة المطلية بالذهب وربما كان هذا يختص بالأمراء وصنعت أحيانا الأحزمة من الذهب الخالص وكان خاصا بزى السلاطين في أوقات معينة كمراسم التنصيب أو مواكب الحج وكان السلطان هو صاحب الحق الوحيد في منح مثل هذه الأحزمة إلى الأمراء العظام كجزء من ثياب التشريف .

وتجدر الإشارة إلى أن الحزام هو القطعة الوحيدة من ملابس الرجال التي أباحتها الشريعة الإسلامية بهذا الشكل وسمحت بصنعه من الذهب أو الفضة ومن ثم كان للحزام قيمة عظيمة الشأن وفي الأغلب كان الحزام يصنع من الجلد القوي وكان ذلك مخصصا لعامة

الجند حتى يتمكنوا من حمل أسلحتهم ، ولعل الحزام هو الجزء المشترك في زى الطبقة العسكرية بين الشكل الأول الذي أشرنا إليه وبين هذا الشكل .

وقد أمدتنا صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي بأمثلة كثيرة لمثل هذا الشكل من الزى العسكري ومنها على سبيل المثال صورة من نفس المخطوط السابق والتي تمثل المبارزة بالترس (لوحة رقم ٨٧) وفيها رسم الفنان فارسين يتبارزان بالعصي وفي يد كل منهما ترس أما عن الزى العسكري فغطاء الرأس يمثل نوعا من الخوذ التي انتشرت خلال العصر المملوكي وباقي الزى عبارة عن قميص قصير يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل يصل إلى القدمين وقد ربط بينهما بحزام أوسط يشد منطقة أسفل الظهر ، ويلاحظ أن القميص مقفل وذات رقبة دائرية الشكل .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٢٨٢٤ عربي) والتي تمثل كيفية اللعب بالدبوس (لوحة رقم ٨٦) رسم الفنان أربعة من الفرسان في مبارزة للعب بالدبوس وقد ارتدى كل واحد منهم الزى المعتاد وهو عبارة عن قميص يصل إلى أسفل البطن ثم سروال يصل إلى القدمين وبينهما حزام يتمنطق به الفارس ، ويلاحظ أن أغطية الرأس هنا عبارة عن عمامة ملفوفة على خوذة تبدو واضحة أسفل العمامة ، ويلاحظ أن القميص هنا يختلف في بعض تفاصيله عن القميص في الصورة السابقة فهو هنا أوسع بقليل كما أن رقبته ليست دائرية الشكل ولكن على هيئة مثلث مقلوب (رقم ٧) وقد ظهر نفس الشكل من الزى العسكري أيضا في صورة أخرى من نفس المخطوط ولكن نسخة أخرى[1] تعود إلى فترة متأخرة وعلى الأرجح في أوائل العصر العثماني لكن يبدو رسمها متأثرا إلى حد كبير بملابس العسكريين التي كانت سائدة خلال العصر المملوكي ، فالصورة هنا تمثل رجلا على ظهر جواده وخلفه تابع (لوحة رقم ٨٨) ويلاحظ أن الزى يتشابه في شكله العام مع الصورة السابقة والتي تمثل الشكل الثاني من أشكال الزى العسكري لكن الرسم هنا وخاصة بالنسبة للأشخاص يختلف كثيرا عن رسم الأشخاص في الصورة السابقة من حيث الخطوط العامة وطريقة رسمهم بالإضافة إلى أوضاعهم وذلك نظرا للفترة الزمنية الكبيرة التي تفصل بينهما والتي تقترب من أكثر من

---

(١) هذه النسخة محفوظة بنفس المتحف ولكن تحت رقم (٢٨٢٦ عربي) .



قـرن مـن الزمـان فهـذه النسـخة مؤرخـة بسـنة ٩٨٦ هـ / ١٥٧٨م في حـين أن النسـخة السـابقة مؤرخة بسنة ٨٧٥ هـ / ١٤٧٠م .

وأخـيرا يجـب الإشـارة إلى لبـاس القـدم الخـاص بالطبقـة العسـكرية ، وكـان غالبـا يشـتمل علـى حـذاء برقبـة طويلـة أطلـق عليـه أحيانـا اسـم " الخـف "[1] ويعتـبر الحـذاء بهـذا الشـكل جـزءا هامـا مـن زي الطبقـة العسـكرية وقـد شـاهدناه بهـذا الشـكل في كـثير مـن الصـور الـتي تظهـر بهـا ملابس العسكريين .

---

(١) ماير : الملابس المملوكية ، ص ٦٣ .

ملابس عامة الشعب

ولما كانت بعض فئات الشعب تتميز بزيها الخاص كالقضاة والعلماء ورجال الدين والطبقة العسكرية لذلك فلا غرابة في أن يكون بقية طبقات الشعب تتميز أيضا بزيها المميز ومنها طبقة العامة " عامة الشعب " والأرجح وبناء على ما جاء في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن زي عامة الشعب كان يتكون غالبا من عمامة خفيفة فوق الرأس تعد صغيرة إذا ما قورنت بعمائم رجال الدين والقضاة وفي أحيان كثيرة كانت هذه العمامة ذات طرف أو طرفان تسترسل إلى الكتفين وفي أحيان أخرى نشاهد العمامة وقد برز من وسطها جزء مدبب يتجه إلى أعلى بانحناءة بسيطة إلى الخلف أطلق عليها اسم (قرن) أما عن بقية الزى فيتمثل في عباءة طويلة أطلق عليها اسم (ملوطة) وهي غير مفتوحة من الأمام ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال ما وصلنا من صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد يخطب أمام جمع في نجران (لوحة رقم ٦٧) وفيها نشاهد مجموعة من الأشخاص وقد جلسوا أما م المعلم ويرتدي كل واحد منهم عمامة خفيفة على رأسه ولكل عمامة طرف يسترسل على الكتفين كما تبدو بقية الأزياء عبارة عن ثوب مغلق من الأمام بأكمام طويلة ، ويلاحظ أن إحدى العمامات التي يرتديها أحد الأشخاص يخرج منها جزء إلى أعلى بانحناءة إلى الخلف .

ومن خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ظهرت العمامة بشكل مختلف في جزء بسيط منه ويتمثل هذا الجزء في وجود ما يشبه طاقية في وسط العمامة ويظهر في أعلاها بلون مغاير عن لون العمامة وقد جاء ذلك بسبب أن هذه الطاقية تكون أسفل العمامة ثم يقوم الشخص بلف العمامة على هذه الطاقية فتغطيها تماما ولم يظهر من الطاقية السفلية سوى الجزء العلوي فقط وقد نجح الفنان في إحدى صور المخطوطات في أن يوضح كيفية لف العمامة أعلى الطاقية في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ في مكتبة الأمبروزيانا في ميلانو والتي تمثل طبيبا يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله (لوحة رقم ٤٧) حيث يشاهد في هذه الصورة الشخص الذي يرتدي الثوب الأحمر وقد ارتدى عمامة ملفوفة على طاقية حمراء وقد ظهر أعلى الطاقية بوضوح وبلون

يختلف عن لون العمامة نفسها ولعل ذلك يوضح كيفية وضع العمامة أعلى الطاقية ولكن في كثير من الصور التي سوف تستعرضها الدراسة سوف نجد أن العمامة ملفوفة بشكل أخفى تماما الطاقية السفلية ولم يظهر منها سوى أعلاها ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الراوي في نصيبين (لوحة رقم ١٨) نشاهد العمامة التي يرتديها الشخص الذي يمسك بالعصا وقد ارتدى عمامة ملفوفة على طاقية يظهر أعلاها بلون مغاير تماما للون العمامة وفي صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد في متجر محترف الحجامة (لوحة رقم ١٧) وفيها يظهر محترف الحجامة وهو يرتدي نفس الشكل من العمامات ونفس الأمر في صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد مريضا في السرير (لوحة رقم ١٣٣) وفيها يرتدي أبو زيد عمامة تتشابه تماما في شكلها مع العمامات التي ظهرت في الصور السابقة .

ومن خلال هذه الصور يمكن القول بأن الفنان قام برسم الشخص ذي الأهمية الكبرى في الصورة وهو يرتدي العمامة بهذا الشكل ففي الصورة الأولى أشار الفنان إلى أبي زيد على أنه الشخص الرئيسي الأكثر أهمية من الراوي ، وفي الصورة الثانية أشار الفنان إلى الشخص الذي يقوم بعمل الحجامة وكأنه الأهم وفي الثالثة الشخص المريض يعد هو الأهم في الصورة ويؤكد ذلك أن شكل العمامة في الصور الثلاثة لا يرتديها إلا شخص واحد بالرغم من تعدد الأشخاص في الصورة وبالرغم أيضا من أن الصورة تحتوى على أشخاص جميعهم يرتدون عمامات ولكن ذات شكل مختلف عن هذا الشكل فالشيء المؤكد هنا أن العامة بهذا الشكل توحي بأهمية من يلبسها على الأقل داخل الصورة نفسها ولعل بقية ملابس الأشخاص في الصور الثلاث لا يختلف عما سبق الإشارة إليه من حيث العباءة أو الملوطة التي ليست لها فتحات أمامية .

ولم ينس الفنان أن يعطي لنا إشارة بسيطة عن ملابس الطبقة الكادحة من الشعب بزي يختلف بعض الشيء عن ملابس العامة ففي صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٧ عربي) والتي تمثل رجلين يحملان على ظهورهما أكياس من الذهب (لوحة رقم ٤٣) وفيها رسم الفنان رجلين وقد حمل كل

منهما كيسا على ظهره يبدو أنه ثقيل الوزن حيث يتضح ذلك من خلال انحناءة الرجلين وقد ارتدى كل منهما ثيابا قصيرة تصل أعلى الركبة بقليل وبأكمام ضيقة وهي تختلف هنا عن العباءة المفتوحة وأيضا تختلف عن الملوطة التي كان يرتديها عامة الشعب وغطاء الرأس عبارة عن عمامة صغيرة ليس بها قرن وليس لها أطراف تسترسل على الكتفين كالتي كان يرتديها عامة الشعب .

ولعل الفنان نجح إلى حد كبير في إظهار الفوارق بين طبقات الشعب المختلفة من خلال التعبير عن ملابسهم وأزيائهم بشيء يوحي بماهية هذه الأشخاص ووظائفهم وهناك أيضا صورة من نفس المخطوط تمثل ثلاثة رجال معلقون في مشنقة (لوحة رقم ١٣٥) وفيها نشاهد ثلاثة رجال يرتدي كل واحد منهم قميص يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل وبينهما حزام رفيع وربما يكون السروال والقميص متصلين ببعضهما وهو بذلك يشبه ملابس السجناء حيث يكون القميص والسروال قطعة واحدة وهو زى معروف حتى في وقتنا الحاضر ، وتؤكد هذه الصور نجاح الفنان في إظهار الفوارق بين طبقات الشعب المختلفة ومنها الطبقة الخارجة عن القانون التي تظهر في هذه الصورة فرسمها الفنان بزي مختلف عن بقية الطبقات الأخرى ، ويلاحظ أيضا أنه لا يوجد غطاء رأس لهؤلاء الأشخاص لإظهار مدى الدقة والواقعية في رسومه على عكس الشخص الواقف إلى يمين الصورة والذي يمثل الجلاد الذي ارتدى الملابس العادية الخاصة بعامة الشعب كما يرتدي عمامة تشبه العمامات التي شاهدناها في صور المخطوطات التي تمثل ملابس وأزياء عامة الشعب .

ملابس النساء

تعد ملابس النساء من التحف التطبيقية الهامة وذلك نظرا لأنها قليلة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ، ولذلك فمن الصعوبة تحديد أوصاف ملابس النساء بالشكل الأمثل نظرا لهذه القلة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفنان عندما رسم النساء في صور المخطوطات كانت معظم الصور تمثل موضوعات تتم داخل المنازل أو القصور ، أي من الممكن أن نعتبر أن ملابس النساء التي رسمت في صور المخطوطات تعد هي الملابس التي كانت النساء ترتديها داخل منازلهن ، هذا من الناحية الشكلية ، لكن بدراسة بعض صور المخطوطات يمكن القول إنه إذا كان موضوع الصورة بالفعل يتم داخل المنازل إلا أن الفنان رسم النساء بملابس توحي بأنها من الممكن أن تصلح للخروج فقد شاهدنا صورا للنساء يرتدين أغطية رؤوس وأزياء كاملة ، فليس من المعقول أن هذه الملابس كانت تلبس بالداخل فقط إلا أن الواضح أن الفنان تأثر بالشريعة وأحكامها التي كانت تمنع السفور وتدعو إلى الحجاب فلم يظهر الفنان النساء بغير الأزياء المعروفة في ذلك الوقت حتى لو كان موضوع الصورة يتم في داخل المنازل . والدليل على ذلك أن هناك أزياء لبعض السيدات داخل منازلهن تتطابق تماما مع ما جاء في أوصاف بعض المؤرخين لأزياء النساء الخارجية وسوف يتضح الأمر تماما باستعراض بعض الأمثلة ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد وزوجه أمام قاضي تبريز (لوحة رقم ١٣١) وفيها نشاهد زوجة أبا زيد السروجي تجلس بجواره وترتدي ثوبا داخليا عبارة عن قميص يبدو أنه طويل يصل إلى القدمين وفوقه عباءة مفتوحة من الأمام أطلق عليها اسم (ملاءة) وهي متسعة فضفاضة وكانت تسمى أيضا الإزار وتغطي ملابسها من الداخل كلية ويلاحظ أن هذا الإزار كان في بعض الأحيان شفاف ليظهر الثوب الذي تحته والذي كان يتميز بالفخامة وثراء الزخرفة كما سنرى في الأزياء التي ليس فوقها مثل هذه الملاءة ، أما عن غطاء الرأس فهو عبارة عن شيئ طويل على هيئة القدح أو الكأس الكبير ملفوفا بقماش ثمين فخم وأحيانا يكون مزين بزخارف كما يبدو من خلال هذه الصورة ويتضح أيضا أن هناك طرحة فوق غطاء الرأس تسترسل على جسم السيدة .



وفي صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل الملك بلاذ وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وفيها نشاهد زى السيدة إيراخت وهي تقف أمام زوجها الملك وترتدي عباءة طويلة تغطي جميع جسمها حتى قدميها ومزينة بزخارف نباتية من زخرفة التوريق العربية ، ويلاحظ هنا أن هذه السيدة لا ترتدي الملاءة المعتادة ربما لأنها داخل منزلها في حين أن غطاء الرأس أشبه بغطاء الرأس في الصورة السابقة ويبدو طرف الغطاء يسترسل على الكتف ، وفي العصر المملوكي كانت ملابس النساء إلى حد كبير ضيقة وقد رسمت جميع النساء في الداخل وربما يكون هذا هو السبب في ظهور الملابس بهذا الشكل الضيق ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ ـ ٢٢ إضافة) والتي تمثل أبا زيد وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء (لوحة رقم ١٠٢) وفيها تبدو إحدى النساء تحمل صينية على يسار الصورة من أعلى وهي ترتدي قميص ضيق بأكمام ضيقة وسروال طويل ويبدو أن هذه السيدة من الخدم حيث يبدو ذلك من ملابسها البسيطة كما أنها تحمل الطعام لتقديمه إلى الضيوف بالإضافة إلى أنها لا ترتدي غطاء على رأسها ولعل ذلك أمرا لم نشاهده بالنسبة للنساء المسلمات وخاصة أصحاب المكانة الرفيعة في المجتمع ويتضح ذلك من خلال الصورة نفسها وفيها أيضا سيدة تجلس على يسار الناظر إلى الصورة وتضع يدها أعلى ركبتها وهي ترتدي ملابس ضيقة بأكمام ضيقة أيضا عبارة عن قميص وسروال حيث تبدو أرجلها وكأنها ترتدي سروالا ضيق ويغطي رأسها غطاء يشبه أغطية الرأس التي شاهدناها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ، وفي صورة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد مريضا في السرير (لوحة رقم ١٣٣) وفيها نشاهد مجموعة من الأشخاص يعودون أبا زيد وفي وسطهم تظهر سيدة لا تظهر ملابسها بشكل واضح ولكن غطاء الرأس هنا أيضا عبارة عن شكل القدح أو الكأس الكبير وتظهر ضفائر الشعر أسفل هذا الغطاء ويلاحظ بالفعل الفارق الكبير بين أغطية الرؤوس الخاصة بالسيدات وبين نظيرتها الخاصة بالرجال .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا في ميلانو (تحت رقم S.P 67) والتي تمثل أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك

(لوحة رقم ١٣٦) وتعد هذه الصورة على جانب كبير من الأهمية نظرا لأنها أظهرت الفارق بين ملابس النساء ذوات الطبقات المختلفة حيث نشاهد الفنان قد رسم أم جعفر جالسة أمام بركة السمك وأمامها أيضا طبق من الفاكهة وترتدي ثياب تبدو عليها الفخامة عبارة عن عباءة طويلة تغطي كل جسمها حتى قدميها ويتضح فيها طيات الثياب وقد زخرفت بزخارف نباتية وترتدي غطاء رأس أشبه بأغطية الرؤوس المشار إليها سابقا بينما رسم الفنان السيدتين الأخرتين وهما يرتديان ثيابا ضيقة مزخرفة بعناصر نباتية وذات أكمام ضيقة أيضا وغطاء الرأس يشبه غطاء الرأس الخاص بأم جعفر إلا أنه يبدو أقل فخامة وثراء منه .

ويتضح من خلال مجموعة الصور التي تم استعراضها أن النساء كانت لا ترتدي الحجاب وذلك نظرا لأن الصور كما سبق الإشارة إليها كانت تمثل موضوعات تتم داخل المنازل أو القصور في حين أن ملابس النساء الخارجية كانت تتميز بارتداء شكل من أشكال الحجب وهي إما القناع أو النقاب وغالبا كما ذكرها (ماير) تتمثل في الأنماط التالية :

أ ـ قناع شبكي أسود يغطي الوجه كله .

ب ـ قناع مثل القناع الأول ولكن به فتحتان للعينين .

ج ـ قناع للوجه أبيض أو أسود يطلق عليه اسم (برقع) يغطي الوجه إلى ما تحت العينين .

كما يضيف بأن ظهور المرأة بدون قناع بين الجمهور دليل على فقرها الشديد[1] .

---

(١) ماير : الملابس المملوكية ، ص ١٣٠ .

ملابس الموسيقيين

كانت طبقة الموسيقيين من الطبقات التي تميزت بملابسها الخاصة في كافة العصور التاريخية المتعاقبة ، وقد استطاع الفنان أن يظهر ذلك في صور المخطوطات ، وإن كانت أشكال ورسوم طبقة الموسيقيين في صور المخطوطات قليلة إلى حد كبير ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) وهي غرة المخطوط وتمثل أمير في مجلس طرب وشراب (لوحة رقم ١٠٤) وفيها نشاهد مجموعة من الموسيقيين أسفل الصورة اثنين إلى اليمين وقد أمسك أحدهما بآلة موسيقية تشبه الجيتار ويرتدي كل منهما غطاء رأس أشبه بالخوذة الصغيرة التي يرتديها العسكريين إلا أنها هنا عبارة عن طاقية دائرية الشكل ويلتف حول دائر الطاقية إطار من القماش بلون مغاير للون الطاقية ويسير من وسطها في جزءها العلوي وباقي الزى عبارة عن ثوب طويل يصل إلى القدمين بأكمام طويلة وضيقة ومزينة بزخارف نباتية ، والشيء الملاحظ هنا أن ملابس الموسيقيين في هذه الصورة تختلف تماما عن بقية ملابس الأشخاص الأخرى الموجودة بالصورة من حيث غطاء الرأس وبقية الزى وفي ذلك إظهار أو تمييز لملابس هذه الطبقة كما اختلفت أيضا ملابس النساء من الطبقة الموسيقية عن ملابس النساء العادية ويتضح ذلك في صورة من نفس المخطوط تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) وفيها تظهر مغنية وقد أمسكت بيدها آلة موسيقية (عود) وترتدي غطاء رأس أشبه بشكل التاج حيث إن الجزء الأمامي منه مرتفع قليلا ويبدو عليه الفخامة والثراء إلا أن الملاحظ أن هذا المخطوط تميزت جميع تصاويره بالثراء في الألوان والملابس وغيرها من محتويات الصورة وترتدي المغنية هنا ثوب تحتاني غير مفتوح من الأمام وفوقه ملاءة مفتوحة وفضفاضة وبأكمام طويلة واسعة ويلاحظ أن أكمام ثوب هذه المغنية تختلف تماما عن أكمام ملابس النساء التي ظهرت في صور المخطوطات السابقة حيث تميزت جميعها بأنها أكمام ضيقة .

لكن هناك صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية باكسفورد بانجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتي تمثل أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب (لوحة رقم ١٣٧) وفيها نشاهد أحد الأشخاص على يسار الصورة يمسك بيده آلة موسيقية



(عـود) وتتشابه ملابسه بما فيها غطاء الرأس مع بقية ملابس الأشخاص الأخرى في الصورة ويمكـن اعتبـار أن هـذا الشخص الذي يمسك بالآلـة الموسيقية لـيس مـن طبقـة الموسيقيين ولكنه شخص عادي ربما يجيد فن العزف على آلة العود وطلب منه أصدقائه أن يعزف لهم بعض القطع الموسيقية في مجلس الطرب هذا ، وإذا صح ذلك فقد نجح الفنان في التعبير عن موضوع الصورة أصدق ما يكون حيث لا تختلف ملامح الشخص العازف وملابسه عن بقية أشخاص الصورة وربما .وهذا الأرجح .أن متن المخطوط لا يوضح أن هذا الجمع فيه عازفين أو مطربين وأن هذا المجلس هو مجلس شراب فقط والمعروف أن مجلس الشراب يرتبط ارتباط وثيق بالطرب فرسم الفنان هذا الشخص وهو يمسك بيده آلة العود للإشارة بأن هذا المجلس يمثل أيضا مجلس طرب مع الوضع في الاعتبار عدم وجود عازفين أصليين فرسم الفنان الشخص العازف بملابس تشبه ملابس بقية الأشخاص ليوضح أن هذا الشخص ليس من طبقة الموسيقيين التي تميزت بملابسها الخاصة .

ثانياً : السجاد

يعتبر فن صناعة السجاد أصعب الفنون الإسلامية، لذلك فلا غرابة في قلة ما وصلنا من سجاجيد إسلامية في كافة العصور باستثناء الفترة التي ازدهرت فيها صناعة السجاد خلال القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي ، إلا أن الاحتمال الأكبر يؤكد أن نشأة صناعة السجاد ربما يكون منذ أقدم العصور وخاصة عند القبائل الرحل التي تعيش على رعي الأغنام والإبل والماعز ومن ثم تتوفر المادة الخام من الصوف اللازمة لهذه الصناعة خصوصا وأن هذه القبائل في أمس الحاجة إلى هذا الأثاث الذي يسهل حمله وتكثر فائدته ، ولا تزال صناعة السجاد من أهم الحرف عند قبائل الرعاة حتى اليوم .

وقد انتشرت صناعة السجاد بصفة خاصة في إيران والأناضول وما حولها مثل وسط آسيا والقوقاز ، كما عرفت أيضا في كافة أنحاء العالم الإسلامي مثل مصر وسوريا وشمال إفريقيا والأندلس والهند وغيرها .

ولم يصلنا سجاجيد خلال العصر الأيوبي .وعلى وجه الخصوص في مصر ولعل ذلك ما يفسر ندرة وجود مثل هذه التحف في صور المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر .

أما في العصر المملوكي فإن العلماء والباحثين ينسبون صناعة أكثر السجاجيد المعقودة ذات الزخارف الهندسية الموجودة في المتاحف الأوربية إلى مصر وذلك لتشابه زخارف هذه المجموعة التي تتكون من مناطق هندسية متراصة مزينة بتفريعات زخارف نباتية تتشابه مع الزخارف الهندسية المملوكية التي ظهرت على العديد من التحف التطبيقية التي صنعت من مواد مختلفة ولعل أجمل أمثلة السجاد التي ينسب إلى مصر في أوائل القرن العاشر الهجري . السادس عشر الميلادي أي إلى نهاية العصر المملوكي واحدة محفوظة بمتحف المترو بوليتان بنيويورك والتي تتميز بأن أرضيتها مقسمة إلى مناطق هندسية تنتشر على جميع أرضية السجاد وأبرزها ذلك الشكل النجمي الذي يتوسط الأرضية وهي نفس العناصر الزخرفية النجمية التي انتشرت خلال العصر المملوكي وخاصة على التحف الخشبية[1] .

---

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، لوحة ٢٤١ ، ص ٢٩٦ .

ويتبادر إلى الذهن سؤال له أهميته وهو : هل كانت الزخارف الهندسية هي العنصر الأساسي والوحيد فقط الذي تميزت به السجاجيد المملوكية ؟ ولعل الكثير من الباحثين وعلماء الآثار قد أشاروا إلى هذا المعنى ولكن ومن خلال دراسة بعض صور المخطوطات خلال العصر المملوكي يمكن القول للإجابة على هذا التساؤل بأن العناصر الزخرفية الهندسية وإن كانت لها الغلبة في زخرفة السجاجيد التي تنسب إلى العصر المملوكي إلا أنها لا تعد بأى حال قاعدة ثابتة يمكن عن طريقها نسبة أي سجادة تشتمل على هذه العناصر إلى العصر المملوكي وفي نفس الوقت لا يمكن أن تكون الزخارف الهندسية وحدها هي التي تميزت بها السجاجيد المملوكية بدليل أن هناك بعض النماذج من السجاجيد التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي اشتملت على عناصر وزخارف حيوانية بالإضافة إلى العناصر النباتية ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية في أكسفورد بانجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨)[١] والتي تمثل أبا زيد السروجي يعلم التلاميذ في مدرسة حلب (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان أبا زيد والشخص الموجود بجواره يجلسان على سجادة مستطيلة الشكل رسمت زخارفها بدقة وإتقان حيث قام الفنان بزخرفة إطار السجادة بزخارف نباتية عبارة عن أوراق محصورة داخل فروع متداخلة ومتماوجة وتلتف هذه العناصر النباتية مع جميع جوانب السجادة كما زخرفت أرضية السجادة بزخارف حيوانية قوامها رسم فيلين يسير أحدهما خلف الآخر وخلفهما رسم الفنان طائر صغير[٢] .

ومن خلال دراسة هذه الصورة يمكن القول إن الفنان استطاع أن يعطي نموذجا رائعا لأمثلة السجاجيد المملوكية وأن بعضا من هذه السجاجيد كانت تزخرف بعناصر حيوانية ونباتية ولم تقتصر زخارفها على العناصر الهندسية كما هو شائع بين العديد من دارسي الفنون الإسلامية .

كما يمكن القول بأن مثل هذه النوعية من التحف الفنية كانت إحدى أهم التحف التطبيقية على الإطلاق عند الفنان أو على الأقل نالت السجاجيد أهمية خاصة في صناعتها

---

(١) انظر صفحة ٧١ من هذا البحث .

(٢) Thomas ,w.Arnold : painting in Islam , New York 1965 , pl.,11- c,p.,73

وزخرفتها بل حين يتم رسمها داخل صورة فنية ، بمعنى أن الناظر إلى هذه الصورة يدرك ذلك تماما فقد رسم الفنان السجادة بعناية فائقة واهتم بإظهار كافة تفاصيلها الفنية من حيث حجمها الذي رسمه بشكل يبدو كاملا دون إخفاء أي جزء منها هذا بالإضافة إلى العناية برسم العنصر الحيواني الذي ظهر بكافة تفاصيل الجسم فتظهر الفيلة والطائر الصغير يقف خلفهما وهي تامة دون إخفاء بعض أجزائها يضاف إلى ذلك نجاح الفنان في التعبير عن الحركة الواضحة في رسوم هذه الحيوانات ، لذلك فلا غرابة في أن يتجاهل الفنان قواعد المنظور في رسم أبا زيد السروجي والشخص الآخر ورسمهما وكأنهما يجلسان بجوار السجاد وليس فوقها ، وبالفعل تجاهل الفنان قواعد الاختفاء والظهور من أجل أن يظهر جميع أجزاء السجاد سواء من حيث الشكل العام أو العناصر الزخرفية .

وفي هذا الصدد تحضرني مقولة للأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة أستاذ الفنون الإسلامية وعلى وجه الخصوص التصوير الإسلامي في إحدى محاضراته عندما أشار إلى أن الفنان عندما يتعمد إظهار عناصره الزخرفية الدقيقة التي تزخرف تحف فنية مثل هذه النوعية من السجاجيد داخل صورة صغيرة في مخطوط وتظهر تفاصيلها بهذه الدقة لدليل قوي على المهارة الفائقة والدقة المتناهية التي يتمتع بها الفنان المسلم دون غيره ، وفي نفس الوقت تجعلنا نشعر بمدى الخسارة الكبيرة التي ألمت بالفن الإسلامي من جراء توقيعات هؤلاء المصورين على إنتاجهم الفني .

ولا يخفى علينا أن الفنان في هذه الصورة تأثر إلى حد كبير بالسجاد الإيراني الذي تميزت به إيران وكان لها السبق في هذا المجال ، فقد أنتجت إيران أنواعا كثيرة من السجاد كان أبرزها السجاد ذات الرسوم الحيوانية والسجاد ذات الأشجار والحدائق ولم تكن هذه الصورة هي المثال الوحيد بل وصلنا أيضا صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراي باستنبول تحت رقم (هـ .١٥١٩) والتي تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) وفيها رسم الفنان لوحة فنية رائعة عبارة عن سجادة ذات حجم كبير مستطيلة الشكل زخرفت بعناصر نباتية من فروع وأوراق ذات حجم كبير ولم ينس الفنان أن يضيف إلى زخرفة السجادة أحد أهم العناصر الزخرفية المملوكية وهي ذلك الجزء الهندسي الذي يحمل كتابة بالخط النسخ المملوكي وهي التبريكات التي كانت تزخرف



أعلى واجهات المنشآت المعمارية الدينية والتي كانت تحمل دائما اسم السلطان الذي أمر بناء المنشأة وتاريخ الإنشاء وغيرها من الأدعية المختلفة .

ومن هنا يمكن القول بأن الفنان في هذه الصورة أضاف إلى تصاويره عناصر محلية كالتي كانت سائدة خلال العصر المملوكي بالإضافة إلى التأثيرات التركية الواضحة في تفاصيل الصورة ، أي أن السجاجيد التي صنعت خلال العصر المملوكي تميزت باحتوائها على عناصر نباتية متنوعة وليست هندسية فقط كما أشار البعض .

الستــــائر

والستائر هـي إحـدى التحـف التطبيقيـة الـتي ظهـرت في صـور المخطوطـات خـلال العصرين الأيـوبي والمملـوكي في كـثير مـن التصـاوير وخاصـة تلـك التصـاوير الـتي تمثـل موضـوعات مسيحية ويمكـن مـن خـلال هـذه الصـور التعرف علـى أشـكال السـتائر وكيفيـة اسـتخدامها ففـي صـورة مـن مخطـوط الأربـع بشـائر المحفـوظ بالمكتبـة الأهليـة ببـاريس والـتي تمثـل سـالوم تتسـلم رأس يوحنـا المعمـدان (لوحـة رقـم ٧٣) رسـم الفنـان سـتاره تنسـدل خلـف سـرير الملـك مـن إزار مستقيم يبـدو أنـه مـن الخشـب وقـد زينـه الفنـان بزخـارف هندسـية عبـارة عـن خطـوط زجزاجيـة تكـون شـكلا مجـدولا وتتـدلى السـتارة القمـاش مـن هـذا الإزار الخشـبي بطياتهـا الكـثيرة عـن طريـق خطـوط مستقيمة تشع مـن مركـز واحـد إلى اليسار وأخـرى رسمـت بخطـوط مقوسـة (شـكل رقـم ٦٣) ويبـدو في رسـم السـتارة أنهـا أضـافت بعـض الجمـال والثـراء علـى الصـورة كمـا أن الفنـان في نفس الوقـت اهـتم برسمهـا وزخرفتهـا بشـكل يـوحي بأهميـة موضـوع الصورة .

وفي صـورة أخـرى مـن مخطـوط الرسـائل وأعمـال الرسـل المحفـوظ بمتحـف الفـن القبطـي بالقـاهرة (تحـت رقـم ١٤٦) ، ورقـم (٩٤ مقدسـة) وتمثـل الصـورة بـولس الرسـول يعلـم بعـض تلاميـذه (لوحـة رقـم ١٢٩) وفيهـا رسـم الفنـان في خلفيـة الصـورة سـتارة تنقسـم إلى شـقين ينسـدلان إلى أسـفل في تقـوس رشـيق ينتهـي كـل منهمـا بطـرف معقـود بهيئـة منـديل أو عصـابة طـائرة ويـزين كـل شـق مـن هـذه السـتارة مـن أعلـى شـريط مـن الزخرفـة قوامـه رسـوم عبـارة عـن أنصـاف ودوائـر رسمـت بجـوار بعضـها ، يليهـا شـريط آخـر عبـارة عـن زخـارف متعرجـة زجزاجيـة بالإضـافة إلى اشـتمال السـتارة بشـقيها علـى زخـارف نباتيـة عبـارة عـن زخـارف التوريـق تتكـون مـن فـروع وأوراق نباتيـة دقيقـة تشـبه الزخـارف النباتيـة الـتي كانـت سـائدة خـلال العصـر الأيوبي على العديد من التحف التطبيقية .

وفي صـورة أخـرى مـن نفس المخطـوط تمثـل أربعـة مـن الآبـاء المسـيحيين (لوحـة رقـم ١٣٨) وقـد رسمهـم الفنـان في صـف واحـد في وضـع مواجهـة وقـد أمسـك كـل واحـد منهم في يـده كتابـا ربمـا قصـد الفنـان بـذلك الكتـب الأربعـة المقدسـة ويهمنـا مـن هـذه الصـورة تلـك السـتارة الـتي تتصـدر خلفيـة الصـورة وهـي تنقسـم إلى شـقين يتـدلى كـل شـق مـن أعلـى إلى أسـفل

وينتهي بطرف معقود على هيئة عصابة كما في الستارة الموجودة بالصورة السابقة ويتوج الستارة من أعلى عقد مفصص يعلوه مساحة مستطيلة تمتد بعرض الستارة وقد قام الفنان بزخرفتها بزخارف نباتية تظهر بشكل متماوج .

وقد تشابهت أشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي مع مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات الأيوبية ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة)[1] والتي تمثل شخصين في حديث (لوحة رقم ٩٢) وفيها رسم الفنان إحدى أشكال الستائر التي تنم عن دقة في الصناعة وتنم في نفس الوقت عن مدى الرفاهية التي كانت تعيشها هذه الطبقة فالستارة هنا عبارة عن جزئين متماثلين يتدلى كل جزء من أعلى إلى أسفل وبينهما طرف معقود يشبه العصابة الطائرة كما شاهدناها في الصور السابقة والستارة بشقيها معلقة في إزار خشبي مستقيم الشكل محمولا على عمودين صغيرين من الخشب أيضا ومزخرف بزخارف عبارة عن خطوط متماوجة ويتوسط هذا الإزار من أعلى قبيبة صغيرة مدببة من أعلى .

وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) وفيها نشاهد ستارة في خلفية الصورة تتشابه تماما في معظم تفاصيلها مع أشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات السابقة .

والشيء الواضح من خلال ما سبق استعراضه من صور المخطوطات أن أشكال الستائر كانت إحدى التحف التطبيقية الهامة التي قام الفنان برسمها في صور المخطوطات ، لكي يعبر بها عن أبرز المقتنيات التي كانت تحويها الأبنية كنوع من إظهار حياة الترف والرفاهية التي عاشتها الطبقة الأرستقراطية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

---

(١) انظر صفحة ١٤٦ من هذا البحث .

الباب الثالث

الدراسة التحليلية

الفصل الأول

أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال العمائر فى صور المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة فى العصرين الأيوبى والمملوكى



التخطيط المعماري للمنشآت

كانت المنشآت المعمارية بكافة أشكالها دينية أو مدنية أو عسكرية هي أبرز ما تميز به العصرين الأيوبي والمملوكي ، فقد انتشرت هذه النوعية من العمائر بكثرة وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي ونظرا لهذه الكثرة فقد كانت ذات تخطيطات متنوعة ومختلفة من منشأة لأخرى كلاً حسب الوظيفة التي تقوم بها هذه المنشأة فتخطيط المنشآت الدينية من مدارس ومساجد وخانقاوات يختلف فيما بينها من جهة ومن جهة أخرى تختلف تخطيطات هذه العمائر عن العمائر المدنية أو العسكرية .

أما عن العمائر الدينية فإن تخطيط هذه العمائر اختلف من منشأة لأخرى ومن عصر آخر وقد وضح ذلك جليا من خلال مجموعة العمائر الضخمة التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والتي تزخر بها مدينة القاهرة على وجه الخصوص . ولعل تخطيط المدرسة خلال العصر الأيوبي هو الأبرز على الإطلاق وكانت المدرسة ذات التخطيط المكون من صحن وإيوانين هو الأكثر شيوعا خلال هذا العصر ومن أمثلتها المدرسة الصالحية (هذا البناء عبارة عن مدرستين كل واحدة منها تحتوي على إيوانين بينهما صحن مكشوف) ويفصل المدرستين عن بعضهما حارة صغيرة تسمى حارة الصالحية ، كما كانت الأضرحة الأيوبية إحدى أبرز مميزات التخطيط في هذا العصر وكان الضريح عادة يتكون من مساحة مربعة مغطاة بقبة كما في ضريح الإمام الشافعي وضريح الخلفاء العباسيين وضريح شجرة الدر ، ثم تطور تخطيط المدرسة في العصر المملوكي وأصبح عبارة عن صحن أوسط يحيط به أربعة إيوانات دون النظر إلى عدد المذاهب الدينية التي تدرس في المدرسة[1] والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة وسبق استعراضها في الأبواب السابقة[2] .

ويمكن الآن أن نطرح سؤالا وهو : هل استطاع المصور أن يبرز مثل هذه التخطيطات في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ؟

---

(١) من خلال استقراء المصادر والوثائق الشرعية للمباني المملوكية تأكد أنه لا توجد علاقة بين عدد الإيوانات وعدد المذاهب التي تدرس في المدرسة ، بمعنى أنه قد تكون المدرسة من صحن وإيوانين فقط ومع ذلك يدرس فيها أربعة مذاهب وعلى العكس من ذلك فقد تكون المدرسة مكونة من أربعة إيوانات ورغم ذلك لا يدرس فيها سوى مذهب واحد . انظر :
حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٣٨ .

(٢) انظر صفحات ٢٩ ـ ٣١ من هذا البحث .

والإجابة بطبيعة الحال لا يمكن أن تكون بالإيجاب ، وذلك نظرا لاختلاف العمل الفني ، لأن المصور الذي كان يقوم بتصوير ما جاء في متن المخطوط لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يعطي لنا تخطيط المنشأة التي ورد ذكرها في المتن حتى لو جاء وصف هذا التخطيط داخل المتن ، ولكن المصور كان أكثر ما يهتم به هو الوصول إلى موضوع الصورة بأقصر الطرق وبأقل الوسائل المتاحة لأن المساحة التي كانت تترك للمصور قليلة إذا ما قورنت بما جاء في متن المخطوط حيث إن الخطاط كان الشخصية البارزة التي تقوم بكتابة ما يريده ثم يترك للمصور مساحة صغيرة لعمل الرسوم المطلوبة وبطبيعة الحال لم تساعد هذه المساحة المصور لرسم صوره رسما تفصيليا يوضح كافة ما جاء في المتن . ولا نقلل هنا من شأن المصور بل على العكس فإن الفنان الذي يستطيع أن يصور ويرسم ما يعبر به عن موضوع الصورة بهذه الإمكانات وهذه الأشياء المتاحة لا بد من الإشادة بجهده ومهارته .

ففي صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستنبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) (لوحة رقم ١٥) وفيها رسم الفنان إحدى المنشآت المعمارية ولكي يوضح لنا المصور تخطيطها فقد أظهر بعض ملامح هذا التخطيط فرسم حجرتين مربعتين على جانبي المدخل كل حجرة مغطاة بقبة ربما يشير بذلك إلى الأضرحة الملحقة بالمنشأة ثم رسم خلف المدخل والأضرحة مساحتين مربعتين ربما تشير كل مساحة منهما إلى إيوان من الإيوانات الملحقة بالمنشأة ولكن حجم الصورة والمساحة المتاحة لم يتيح للفنان رسم بعض العناصر الأساسية داخل المنشأة لعل أبرزها الصحن على اعتبار أن تخطيط المنشأة مكون من صحن وإيوانين فقط ويؤكد ذلك أنه نجح في رسم الصحن في بعض صور المخطوطات الأخرى التي تنسب إلى أواخر العصر المملوكي وهي صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) (لوحة رقم ١٦) فالواضح في التصويرة أيضا أن المنشأة هنا تتكون من صحن مكشوف أوسط يحيط به إيوانين ويبدو في الصحن أن الفنان قد أضاف إليه شكلا أقرب إلى المثمن في وسطه ربما يشير إلى النافورة التي كانت تتوسط الصحن في كثير من العمائر المملوكية والتي كانت تستخدم في الوضوء ، لكن من خلال تأريخ هذا المخطوط

فقد كان تخطيط هذه المنشأة ذات الصحن والإيوانين قد تلاشى وحل محله التخطيط ذات الصحن والأربعة إيوانات ، وأعتقد أن المصور كان يدرك ذلك تماما وأنه بالفعل ربما أشار إلى تخطيط هذه المنشأة ذات الصحن والإيوانات الأربعة ويوضح ذلك أن المصور رسم الصحن والإيوانين في أعلى التصويرة وكأنهما بعيدان كل البعد عن مدخل المنشأة وأن هناك مساحة كبيرة بين المدخل وبين الصحن والإيوانين في إشارة إلى أن هناك إيوانين آخرين في هذه المساحة وأنه استعاض عن رسمهما برسم مجموعة من العقود والأعمدة المختلفة للإشارة إلى العناصر الداخلية للمنشأة أي أنه اكتفى برسم إيوانين من الإيوانات الأربعة بينهما صحن ثم قام برسم بعض العناصر المعمارية من داخل المنشأة نظرا لأنه رسم المبنى من الخارج فأراد بذلك الإشارة إلى ما بداخل المنشأة من عناصر معمارية كالأعمدة والعقود . وهو بذلك وإن كان قد خرج عن إطار الواقعية إلا أنه نجح في إبراز أكثر من عنصر معماري اشتملت عليه هذه المنشأة سواء ما كان منها خارج البناء أو ما كان منها داخله .

وسوف نلاحظ من خلال دراسة بقية العناصر المعمارية الأخرى أن الفنان استطاع أن يعبر عن كافة عناصر المنشأة بكل تفاصيلها في الصور التي اشتملت على رسوم تتم موضوعاتها داخل المنشأة .

وتبقى نقطة هامة يجب الإشارة إليها هنا وقبل الحديث عن العناصر المعمارية المختلفة وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها التي رسمت في صور المخطوطات ألا وهي مادة البناء[1] حيث إنه من المعروف وكما سبقت الإشارة إليه أن المعماري المسلم في العصرين الأيوبي والمملوكي استخدم كافة مواد البناء المتاحة من أحجار وآجر وقرميد حتى أن بعض الأخشاب استخدمت في تدعيم البناء وقد انعكس ذلك بطبيعة الحال على رسوم المنشآت المعمارية في صور المخطوطات فاستخدم المصور في رسومه كافة أشكال مواد البناء السابقة وتشابهت مواد البناء من حيث الحجم وكيفية الاستخدام في صور المخطوطات مع ما استخدمه المعماري من هذه المواد .

---

(١) انظر صفحات ٣٤ - ٣٩ من هذا البحث .

الواجهات

يختلف عنصر الواجهة في صور المخطوطات عن عنصر التخطيط العام للمنشأة فإذا كان المصور لم يستطع إظهار أشكال التخطيطات المختلفة للمنشآت الدينية في صور المخطوطات للأسباب السابق ذكرها إلا أن عنصر الواجهة كان من العناصر الواضحة التي رسمها المصور في صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي ، وإن كان هناك اختلاف في بعض العناصر بين هذه الرسوم وبين أشكال الواجهات الخاصة بالمنشآت المعمارية ولكل فنان أسبابه التي تساعده على مدى إظهار المنشأة بالشكل الأمثل سواء ما كان منها قائما بالفعل أو ما كان منها رسما في صور المخطوطات .

ففي البداية يجب التعرض لأهم العوامل التي تحكمت في أشكال الواجهة في المنشآت المعمارية لمعرفة مدى تأثيرها على شكل المنشأة وبالتالي نتيجة ذلك على رسوم هذه الواجهات في صور المخطوطات فمن أبرز هذه العوامل :

مساحة المنشأة : حيث ساعدت نشأة العواصم الإسلامية في مصر على توفير أماكن متميزة لموقع المسجد الإسلامي والذي احتل مركز المدينة وتوزعت حوله الخطط والأحياء ولأن هذه العواصم جديدة لم يتطلب الأمر هدم مبان قائمة لإقامة مساجد عليها أما في العصر المملوكي فلم تشيد عواصم جديدة بل نشأت أحياء جديدة تتبعت السلطة أينما وجدت وظلت العواصم القديمة بما فيها القاهرة في تزايد وتكدس مستمر[1] لهذا فإن عمائر العصر المملوكي بكافة أشكالها لم تكن عمائر ابتداء كما كان الحال في العواصم القديمة بل كان لا بد من هدم عقار قديم لإقامة مبنى جديد على مساحته وهذا في معظم منشآت العصر المملوكي ولذلك فقد كانت المساحة هى التي تحدد حجم وشكل البناء وكان لهذه المساحة أيضا دور بارز في بقية العناصر المعمارية والتحكم في شكل الواجهة وما تشتمل عليه من عناصر أخرى كالأبواب والنوافذ والمآذن وغيرها ، كما كان للموقع أيضا دور كبير في تحديد شكل البناء خاصة فى العصر المملوكي حيث يبدو واضحا الاختلاف الكبير بين المنشآت التي بنيت فى خلاء وبين مثيلاتها التي بنيت على ناحيتى طريق أو

---

(١) يظهر الفارق بين تخطيط القاهرة في العصر الفاطمي وبين تخطيطها في العصر المملوكي من خلال بعض الخرائط التي توضح ذلك (شكل ٦٤ وشكل ٦٥)

تلك التي بنيت بواجهة واحدة بسبب مجاورتها لمنشآت أخرى يضاف إلى ذلك احتياجات المنشئ التي تحكمت أيضا في شكل المبنى بحسب رغبته في بنائه كما لا نستطيع أن ننكر عبقرية مهندسى هذه المنشآت الذين صاغوا هذه الأعمال وتفاوتت تخطيطاتهم في العصر المملوكي بسبب تفاوت عبقرياتهم وعلى وجه الخصوص المهندسين الذين عملوا في القصور السلطانية أو في خدمة الأمراء .

ولعل كل هذه العوامل كان لها تأثيرها الواضح على شكل المنشأة وبالتالي فإن ذلك انعكس بطبيعة الحال على رسوم الواجهات في صور المخطوطات وكان هناك أيضا عدة عوامل ساعدت على قلة رسوم الواجهات في صور المخطوطات حيث يمكن القول بأن المصور واجهه الكثير من الصعوبات في رسم عمائر متكاملة وكذلك بالنسبة لرسوم الواجهات أيضا ومن هنا فهي قليلة حتى لو تمكن المصور من رسم إحدى الواجهات فإنه يواجه صعوبات أكثر في رسم العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها الواجهة وأبرزها المداخل البارزة والنوافذ والمآذن وواجهات الأضرحة الملحقة ولذلك يمكن القول إن هناك عوامل كثيرة ومتعددة كان لها دور بارز في قلة رسوم واجهات العمائر في صور المخطوطات كما كانت هناك عوامل كثيرة تدخلت في بناء المنشآت المعمارية مع الوضع في الاعتبار الفارق بين مهندسي البناء وبين المصور بكل ما يتمتع به كلاهما من إمكانات متاحة وينطبق هذا الكلام بصورة واضحة على التصويرتين السابقتين والسابق ذكرهما عند الحديث عن عنصر التخطيط وهما تصويرة مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) حيث يمكن مقارنة المنشأة المرسومة داخل الصورة بالعمائر المملوكية القائمة والتي تعود إلى نفس الفترة التاريخية أو ما قبل تاريخ هذا المخطوط والتي يتضح من تلك المقارنة بعض أوجه التشابه والاختلاف فيما بينهما ومنها على سبيل المثال :

أولا : المنشأة الموجودة داخل هذه الصورة ذات واجهة واحدة وتعد هي الواجهة الرئيسية للمنشأة حيث يوجد بها مدخل ضخم وبجواره نوافذ الحجرات الجانبية التي عادة ما كانت تدخل ضمن محتويات الواجهة الرئيسية ولقد كانت هناك العديد من المنشآت المعمارية وخاصة المملوكية ذات واجهة واحدة للعوامل السابق ذكرها ومن أمثلتها واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز لدين الله الفاطمي

(٦٩٥ ـ ٧٠٣هـ) (١٢٩٥ ـ ١٣٠٣م) فهي ذات واجهة واحدة رئيسية تطل على الشارع المذكور ولذلك فقد اشتملت على العناصر الرئيسية للمنشأة كالمدخل الفريد والمئذنة وواجهة إيوان القبلة كما تتشابه أيضا تلك المنشأة المرسومة داخل هذه التصويرة مع مدرسة خانقاه الظاهر برقوق (٧٨٦ ـ ٧٨٨ هـ) (١٣٨٤ ـ ١٣٨٦م) الملاصقة لمدرسة الناصر محمد وهناك أمثلة أخرى كثيرة تشابهت مع هذه المنشأة في أنها تشتمل على واجهة واحدة مع الوضع في الاعتبار اختلاف العوامل التي من أجلها كانت هذه المنشأة المعمارية ذات واجهة واحدة وبين تلك العوامل التي جعلت أيضا المنشأة الموجودة بهذه التصويرة ذات واجهة واحدة أيضا .

ثانيا : نلاحظ في هذه التصويرة أن تلك المنشأة بالرغم من اشتمالها على واجهة واحدة إلا أن المصور لم يستطع أن يرسم العديد من العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها الواجهة الرئيسية وأبرزها المئذنة وهي العنصر الرئيسي التي كانت تشتمل عليها مثل هذه المنشآت فى حالة اشتمالها على واجهة واحدة لدرجة أننا شاهدنا العديد من المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي تشتمل على أكثر من مئذنة في حالة اشتمالها على أكثر من واجهة .وإذا كان المصور لم يستطع ذلك فإن المعمار فى الأمثلة المطروحة نجح بالفعل في وضع المئذنة على الواجهة الرئيسية والوحيدة لمنشأته .

وإذا كنا نلتمس العذر للمصور في أنه لم تتاح له المساحة المتروكة[1] لتصاويره لرسم كافة العناصر التي تكمل موضوعه إلا أنه في هذه الصورة ليس له عذر حيث إن الناظر إلى الصورة يشاهد أن المنشأة فقط هي الجزء الرئيسي للتصويرة أي إنه كان لابد من رسم المئذنة على سبيل المثال فالمتاح أمامه يسمح بذلك والدليل أنه رسم حجرتين مربعتين على جانبي المدخل وفوقهما قبتين ذات زخارف مضلعة ولم يرسم تفاصيل أخرى ونفس

---

(١) تعتبر صور المخطوطات جزءا من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميدانا لإظهار المواهب الفنية للمصورين ومن ثم نجد بعض المخطوطات قد زودت بصور ذات أحجام صغيرة طبقا للمساحة الخالية التي تركها الخطاط ولذلك فإن هناك مجموعة كبيرة من الصور وخاصة التي تنسب إلى المدرسة العربية لا يوجد لها إطار يفصل بينها وبين المتن . لمزيد من التفاصيل انظر

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص٨٣ .

الشيء ينطبق على صورة أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) والتي تمثل إحدى المنشآت المعمارية فرسم المصور منشأة معمارية ذات واجهة واحدة واكتفى برسم المدخل دون مراعاة رسم النوافذ الخارجية أو المئذنة أو حتى واجهات إحدى الملاحق الأخرى بالرغم من أنه استطاع أن يرسم بقية تفاصيل المنشأة في الجزء العلوي من الصورة فرسم صحن وإيوانين وأضاف إلى ذلك كله رسم مجموعة من العقود والأعمدة من الخارج ، لكن ما يسترعي الانتباه في هذه التصويرة أن هناك مستطيلين يبدأن من وسط التصويرة ويتجهان إلى أعلى وقد رسم المصور بداخلهما عنصرا نباتيا ربما يكون فرعا ذو أوراق نباتية صغيرة ويبدو من شكليهما كأنهما مئذنتين ربما تنتهيان بقمة على شكل القلم الرصاص وهي بذلك تتشابه مع المآذن التى ظهرت خلال العصر العثماني خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن تاريخ هذا المخطوط هو نهاية العصر المملوكي وبداية العصر العثماني ولو أن المصور لم يستخدم هذه الزخرفة النباتية التي تتوسط المستطيلين في زخرفة أشكال العقود التي تتصدر التصويرة لكان من الإمكان اعتبار هذين الجزئين مئذنتين لكن اشتمال العناصر المعمارية الخارجية على عناصر نباتية في وسطها أضعف هذا الاحتمال . لكنه احتمال لا يمكن استبعاده بشكل صريح لسبب بسيط وهو اختلاف شكل الفروع النباتية التي تخرج من الفرع الرئيسي على الجانبين حيث تبدو في زخرفة العقود أنها أكثر مرونة في الانحناءة الخارجية بينما تعد أكثر جمودا في هذين المستطيلين .

ثالثا : أما الاختلاف الواضح بين المنشآت المعمارية القائمة وبين أشكال ورسوم العمائر المذكورة التي ظهرت في صور المخطوطات فهو الجمود الواضح في أشكال العمائر وفي هذه الحالة لا يمكن أن نقلل من شأن المصور لأن الرسوم المعمارية هي نقل عن مبان قائمة بالفعل وهي ثابتة لكن ربما تختلف نظرة الإنسان لمنشأة قائمة بالفعل وبين نظرته لمنشأة داخل تصويرة فالفارق كبير . ومما لاشك فيه أن المصور نفسه كان يدرك هذا الفارق فنجده يرسم بعض الأشكال والعناصر النباتية وبعض الطيور في تصويرة كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) وأيضا أضاف بعض الفروع النباتية داخل أشكال العناصر المعمارية في تصويرة قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) لكي

يضيف إلى رسومه عنصر الحيوية والحركة التي تفتقدها معظم رسوم العمائر في صور المخطوطات .

رابعا : وإذا كنا هنا نستعرض أوجه التشابه والاختلاف بين العمائر القائمة وبين رسومها في صور المخطوطات فيجب الإشارة إلى أن هناك الكثير من صور المخطوطات اشتملت بالفعل على رسوم معمارية متكاملة وخاصة العمائر المدنية ولكن لا يمكن نسبتها إلى مصر أو سوريا خلال تلك الفترة الزمنية الخاصة بالعصرين الأيوبي أو المملوكي وسوف نستعرض هذا الأمر عند الحديث عن رسوم العمائر المدنية ومثيلاتها في صور المخطوطات[1] .

لكن هذا لم يمنع من أن صور العمائر الدينية قد ظهرت بشكل أكثر تفصيلا وبأكثر من واجهة في صور مخطوطات أخرى تنسب إلى فترات زمنية تتزامن مع فترة العصرين الأيوبي والمملوكي لكنها تنسب إلى بلدان مختلفة وإلى مدارس متنوعة وأبرزها على سبيل المثال صورة من مخطوط خمسة نظامي المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١٦٨١٠)[2] والتي تمثل ليلى والمجنون يتعلمان في المسجد (لوحة رقم ١٣٩) وفيها نشاهد رسما لمسجد من الخارج أو مدرسة كما يطلق عليها بعض العلماء[3] حيث تبدو واجهات المسجد من الخارج وقد اشتملت على بعض العناصر المعمارية البارزة كالمدخل والنوافذ والقبة الضريحية وإن كانت هناك بعض العناصر الأخرى لم تظهر لكن الشيء المختلف هنا عن تصويرة "كشف الأسرار" (لوحة رقم ١٥) أن المسجد يبدو وكأنه مشتملا على أكثر من واجهة كما أن هناك اختلافا في عنصر هام من العناصر التي كانت تشتمل عليها الواجهات في المنشآت المعمارية واستطاع المصور هنا أن يبرزه بشكل واضح وهو ذلك الشريط الكتابي الذي يتوج أعلى الواجهة ويسير معها في كافة جوانبها مشتملا على

---

(١) انظر صفحات ٢٥١ . ٣٥٣ من هذا البحث

(٢) نسخ هذا المخطوط في سنة (٩٠٠هـ . ١٤٩٤/١٤٩٥م) من أجل الأمير (ميرزا على فارس بارلاس أحد قادة السلطان حسين ميرزا بايقرا المقربين ويشتمل هذا المخطوط على حوالى اثنين وعشرين صورة ملونة تحمل بعضها توقيع المصور (بهزاد) في حين تحمل سبع من أبدعها توقيع قاسم علي تلميذ بهزاد . لمزيد من التفاصيل انظر :
أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وأصوله ومدارسه وموقف الإسلام منه ، ص ٢٧٨ . ٢٧٩ .

(٣) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص ٥٣١ .

أبـرز الآيـات القرآنيـة المعتـاد كتابتهـا وهـي " إنمـا يعمـر مسـاجد الله .... " الآيـة علـى عكـس تصـويرة مخطـوط " كشـف الأسـرار " (لوحـة رقـم ١٥) وصـورة مخطـوط قـانون الـدنيا وعجائبهـا (لوحـة رقـم ١٦) والـتي لم يظهـر بهـا هـذا الشريط الكتـابي بـالرغم مـن أن الواجهـة ظهـرت في التصـويرتين بشـكل متكامـل ولا يحتـاج هـذا الشـريط الكتـابي مسـاحة إضـافية أو جـزء مخصـص لـه بـل علـى العكـس كـان يسـهل علـى المصـور إضـافة هـذا الشـريط الكتـابي خاصـة إذا وضـعنا في الاعتبـار أهميتـه وخاصـة أن معظـم العمـائر المملوكيـة كانـت تشـتمل علـى مثـل هـذه النصـوص الكتابيـة وعلـى بعـض آيـات القـرآن الكـريم ، كمـا أننـا لا يمكـن أن نغفـل أحـد أوجـه التشـابه بـين هـذه التصـويرة وبـين التصـويرتين السـابقتين وهـو وجـود العنصـر النبـاتي فقـد رسـم الفنـان هنـا شـجرة كـبيرة رسمـت في مقدمـة الصـورة وكأنهـا أمـام المسـاحة الأماميـة مـن المنشـأة في الهـواء الطلـق واعتقـد أن رسـم هـذا العنصـر النبـاتي في هـذه الصـورة كـان لـنفس السـبب المشـار إليـه سـابقا وذلـك لإضـفاء نـوع مـن الحركـة والحيويـة علـى الصـورة الـتي تفتقـدها مثـل هـذه الصـور الـتي تمثـل منشـآت معماريـة ، وقـد وفـق الفنـان هنـا بدرجـة كـبيرة في إضـفاء الحركـة والحيويـة علـى تصـويرته حيـث رسمـت الشـجرة بدقـة كـبيرة وبحجـم كـبير عكـس تصـويرة مخطـوط " كشـف الأسـرار " والـتي كانـت أقـل في الحركـة وأيضـاً صـورة مخطـوط قـانون الـدنيا وعجائبهـا والـتي كانـت فيهـا الحركـة معدومـة بـل وصـل الأمـر إلى أن الفنـان رسمهـا بشـكل مـن الخشـونة والجفاء في معظم عناصرها النباتية .

وهنـاك أمثلـة كـثيرة لرسـم عمـائر متكاملـة ولكـن تنسـب إلى مـدارس فنيـة أخـرى وقـد استعرضـنا هنـا مثـالا واحـدا للإشـارة إلى ذلـك وقـد كـان الأمـر أكـثر دقـة بالنسـبة للصـور الـتي تشـتمل علـى عمائر مدنية كالقصور وغيرها كما سوف نستعرضه فيما بعد .

وإذا كنـــا نســـتعرض هنـــا أوجـــه التشـــابه والاخـــتلاف بـــين أشـــكال الواجهـــات في صـــور المخطوطـات وبـين مثيلاتهـا القائمـة فـإن هنـاك الكـثير مـن العناصـر المعماريـة الـتي كانـت تشتمل عليها الواجهات بعضها ظهر في صور المخطوطات والبعض الآخر لم يظهر .

أمـا عـن أبـرز العناصـر المعماريـة الـتي اشـتملت عليهـا واجهـات المبـاني في صـور المخطوطـات فهـي كتلـة المـدخل الـتي سـبقت الإشـارة إليهـا[1] وكانـت هنـاك أيضـا الكـثير مـن أوجـه التشـابه

(١) انظر صفحات ٤٨ ـ ٥٦ من هذا البحث .

والاختلاف بين هذا العنصر المعماري العام وبين رسومه في صور المخطوطات ، حيث إنه من المعروف اشتمال جميع المنشآت المعمارية على مدخل رئيسي على الأقل وهو الأمر الطبيعي وإن اختلف حجم وموضع المدخل من منشأة لأخرى كما اختلفت أعدادها أيضا من منشأة لأخرى إلا أن الوضع في صور المخطوطات يختلف اختلافاً كبيراً ، فكما سبق القول أن رسوم العمائر في صور المخطوطات كانت ذات واجهة واحدة فإن كتلة المدخل كانت تتوسط هذه الواجهة وكانت بطبيعة الحال ذات حجم صغير إذا وضعنا في الاعتبار أن الواجهة المرسومة لابد وأن تشتمل على غالبية العناصر المعمارية التي يرغب الفنان في رسمها داخل التصويرة وبالتالي فإن هناك بعض الاختلافات التي ظهرت بين كتلة المدخل في المنشآت المعمارية القائمة وبين مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات ومن أبرز أوجه هذه الاختلافات :

١ . من حيث التكوين العام لكتلة المدخل في صور المخطوطات فقد كانت المداخل ترسم بسيطة وتقليدية فأحيانا ترسم فتحة المدخل ذات عقد نصف دائري وأحياناً يكون العقد به تدبيب بسيط في قمته على عكس مجموعة المداخل القائمة التي اتسمت بالضخامة والاهتمام البالغ من المعمار بهذا العنصر بالإضافة إلى التنوع الكبير في شكل العقد الذي يتوج المدخل وعلى سبيل المثال فإن مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون القائمة بشارع المعز لدين الله الفاطمي (لوحة رقم ٢١) وإن كان هذا المدخل لا يحمل السمات الفنية للعصر المملوكي إلا أنه تحفة فنية رائعة توحي لأي مصور أن ينقلها إلى صور المخطوطات أو حتى يقلدها في حالة رسم منشأة معمارية داخل إحدى صور المخطوطات لكن ربما صعوبة تنفيذ هذا التصميم داخل هذه المساحة الصغيرة المتاحة للفنان لم تساعد على ذلك خاصة إذا نظرنا إلى عقد هذا المدخل (لوحة رقم ١٤٠) .

وهناك نموذج آخر لكتلة المدخل يتمثل في مدخل مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ٢٠) حيث لم يظهر مثل هذا النموذج من المداخل في صور المخطوطات وهناك نموذج ثالث ينسب إلى نهاية العصر المملوكي وهي المداخل الملحقة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري سواء مدخل المدرسة أو مدخل المقعد (لوحة رقم ٤٤) حيث لم نشاهد مثل هذه النوعية من المداخل في صور المخطوطات ، ونستنتج من ذلك أن هناك تنوع كبير في

أشكال مداخل المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي ولم يظهر هذا الأمر في صور المخطوطات .

٢ . وضح جليا في صور المخطوطات عدم ظهور المداخل البارزة وهي تلك التي تبرز عن جدران المنشأة حيث وجدت هذه الخاصية في مسجد الظاهر بيبرس بحى الظاهر فمدخل هذا المسجد الرئيسي وهو المدخل الشمالي الغربي عبارة عن كتلة ضخمة عرضها ١١,٨٣م تبرز عن جدران الواجهة بمقدار ٨,٨٦ م كما تبرز أيضا المداخل الأخرى للمسجد كالمدخل الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي ولكن ليس بمقدار بروز المدخل الرئيسي وباستعراض مجموعة الصور التي تحمل أشكالا لمنشآت معمارية لم تظهر هذه الخاصية في أي منها .

٣ . من المعتاد في معظم المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وجود مكسلتين بجوار باب المنشأة لأسباب متعددة وهذه الخاصية لم تظهر أيضا في صور المخطوطات خلال هذين العصرين .

٤ . وإذا كانت المكسلتان جزء لا يتجزأ من التكوين العام لكتلة المدخل فإن الصنجات المعشقة تعد بنفس هذه الأهمية وإن كانت تتفوق لكونها أحد الأجزاء الرئيسية في تكوين كتلة المدخل وقد وضحت بطبيعة الحال في كافة المنشآت المعمارية سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي (لوحة رقم ٢٢) أو ما ينسب منها إلى العصر المملوكي (لوحة رقم ٢٣) لكن تحديد هذا الجزء المعمارى الهام في صور المخطوطات كان من الأمور التي لم يلق المصور لها بالا فرسم كتلة المدخل بشكل عام دون مراعاة رسم الأجزاء الرئيسية لهذه الكتلة ومنها الصنجات المعشقة لدرجة أنه رسمها في صورة من مخطوط " كشف الأسرار " تمثل عقد كتلة المدخل فرسم بداخل هذا الجزء بعض الصنجات وعبر عنها باختلاف ألوانها ما بين اللون الأبيض والأسود لتحديدها (لوحة رقم ١٥) لكن فى صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها ظهرت بعض الأعتاب المستقيمة تعلو عقد المدخل دون تحديد المعالم الرئيسية لهذه الصنجات (لوحة رقم ١٦).

٥ . وهناك اختلاف آخر بين كتلة المدخل وبين مثيلاتها في صور المخطوطات حيث لم يظهر لنا في رسوم العمائر وجود السلم الأمامي الذي غالبا ما كان يتقدم كتلة المدخل في كثير من المنشآت كما في مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ٢٠) ومجموعة السلطان قنصوة الغوري وهذه الخاصية وإن لم تظهر في صور المخطوطات فإن ظهور هذا السلم في رسوم العمائر كان يتطلب مساحة أكبر لرسم منشآت أكثر ضخامة وحجما حتى تستوعب رسم سلم بطرفين يتقدم كتلة المدخل وهذه المساحة لم تتح للمصور وإن استعاض عن ذلك برسم كتلة المدخل في بعض صور المخطوطات وكأنها مرتفعة قليلا عن أرضية الشارع كما وضح ذلك في صورة مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) حيث يبدو أن الفنان رسم المدخل بشكل مرتفع يتضح ذلك من خلال رسم صف من الأحجار أسفل كتلة المدخل وهناك أيضا إطار علوي مرتفع قليلا أسفل الصورة لإظهار هذا الارتفاع .

هذا بالنسبة لكتلة المدخل أما بالنسبة للنوافذ الخارجية التي كانت تطل على خارج البناء بالواجهة الرئيسية فتعد التي ظهرت في صور المخطوطات متشابهة تماما مع مثيلاتها التي وجدت بالمباني المعمارية حيث إن تكوين النافذة بشكلها المستطيل ذات المصبعات سواء الحديدية أو الخشبية لا تختلف كثيرا بين هذه وتلك ، لكن يمكن القول إن بعض أشكال النوافذ الخارجية التي وجدت في المباني المعمارية بأشكال متنوعة كالقمرية والشمسية وغيرها من هذه الأشكال لم نجدها في رسوم العمائر في صور المخطوطات والواضح أن رسوم الواجهات في صور المخطوطات بشكل عام كانت قليلة وهذه العناصر المعمارية كانت من الأجزاء الرئيسية في واجهة المبنى وبالتالي فقلة ظهور مثل هذه العناصر يعد أمرا طبيعيا لهذا السبب .

أما عن بقية العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها واجهات المباني في صور المخطوطات فإن أبرزها القبة الضريحية التي كانت إحدى خصائص ومميزات المنشآت المعمارية سواء في العصر الأيوبي أو المملوكي وكما سبق القول فإن ظهورها في صور المخطوطات كان قليلا إلا أن هذا الظهور القليل كان إلى حد كبير يتشابه في كثير من أجزائه مع مثيله بالمنشآت المعمارية القائمة وبالنظر إلى تصويرة مخطوط " كشف الأسرار "

(لوحة رقم ١٥) نلاحظ وجود قبتين ضريحيتين يغطيان المساحة المربعة الموجودة على جانبي المدخل وهذه القباب مزخرفة بزخارف مضلعة تشبه مثيلاتها من نفس النوع الذي زخرفت به القباب المملوكية لكن الاختلاف الواضح يتمثل في نقطة هامة وهي التنوع الهائل في زخرفة القباب المملوكية بشتى أنواع الزخارف النباتية او الهندسية أو بالنوعين معا أو الزخرفة الزجزاجية بشكل لم نشاهده في صور المخطوطات ليس لعجز المصور ولكن لقلة ما وصلنا من رسوم القباب في صور المخطوطات فالرسوم التي وصلت إلينا لأشكال القباب جاءت ذات زخارف متشابهة مع زخرفة القباب الملحقة بالمنشآت المعمارية القائمة ولو أن المصور أتيحت له الإمكانيات أن يرسم أشكال القباب في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بشكل أوسع من ذلك فمن المؤكد أنه كان سينقل معظم هذه الأشكال الدالية إلى رسومه بشكل ربما يكون متطابقا تماما مع مثيلاتها القائمة بالفعل والدليل أننا شاهدنا هذا النوع في زخرفة القباب بأشكالها المختلفة في صور أخرى سبق استعراضها بشيء من التفصيل في الفصول السابقة[1] .

وبالرغم من أن هناك الكثير من أوجه التشابه والاختلاف بين رسوم العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها واجهة المنشأة إلا أن هناك بعض العناصر المعمارية الهامة التي كانت تشتمل عليها واجهات المباني المعمارية القائمة وكانت ذات أهمية كبيرة ومع ذلك لم تظهر مثل هذه العناصر في رسوم العمائر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولعل أبرز هذه العناصر هي المئذنة التي تعد من الوحدات المعمارية التي تعلو واجهات المنشآت الدينية من مساجد ومدارس في العصرين الأيوبي والمملوكي والتي تعددت أشكالها وأخذت في التطور من عصر إلى عصر حتى ظهرت بشكلها النهائي المعروف خلال العصر المملوكي باسم طراز القلة (لوحة رقم ١٤١) وكان لكل عصر من العصور الإسلامية سماته المميزة والتي كانت تتجسد دائما في شكل المئذنة[2] ومع كل ذلك لم نشاهد أشكالها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

---

(١) انظر صفحات ٩٨ . ١٠٤ من هذا البحث .

(٢) لمزيد من التفاصيل انظر:
Robert Hillen brand : Islamic architecture from function and meaning , the American university in Cairo, first published in Egypt ,2000,p.,129- 172 .

ولا يمكن أن يكون هناك سببا لذلك سوى المساحة المتاحة للمصور لرسم صورته التي كانت في الغالب صغيرة الحجم والمعروف أن رسم المئذنة يتطلب مساحة كبيرة حيث تأخذ المئذنة في الارتفاع بشكل بارز للتعبير عنها ولذلك ندر رسمها في صور المخطوطات لهذا السبب وإن كانت تصويرة مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) ربما تشتمل على شكل أقرب إلى أشكال المآذن الغير كاملة والتي رسمت بشكل غير مباشر ربما تشبه الطراز العثماني الذي يتميز بأن المئذنة تأخذ الشكل المسلوب كلما ارتفعت وينتهي بقمة على شكل القلم الرصاص على اعتبار أن المستطيلين المرسومين في وسط التصويرة باتجاه أعلى التصويرة ربما قصد المصور من وراء رسمهما بهذا الشكل الإشارة إلى عنصر المئذنة لكن عدم وجود النهاية الطبيعية لهذه الأجزاء المستطيلة وهي قمة المئذنة ربما أضعف هذا الاستنتاج لكنه قائم خاصة أن تاريخ هذا المخطوط وهو نهاية العصر المملوكي وبداية العصر العثماني ربما يتناسب مع أشكال المآذن في هذا الوقت .

وبالإضافة إلى خلو صور المخطوطات من أشكال المآذن فإن هناك بعض العناصر الأخرى التي لم نشاهدها بشكل واضح في صور المخطوطات بالرغم من أهميتها ولعل أهمها الشريط الكتابي الذي كان يلتف مع واجهة البناء ذلك الشريط الذي كان يشتمل على نصوص قرآنية وعبارات تشير إلى اسم المنشئ وتاريخ الإنشاء واسم مهندس البناء وغيرها ، كما أن هناك عنصرا معماريا لم نشاهده في صور المخطوطات بالرغم من اشتمال معظم واجهات المنشآت المعمارية عليه وهو شكل الجفت[1] .

هذا بالنسبة للعناصر المعمارية التي كانت ضمن عناصر الواجهة ، أما عن أبرز العناصر المعمارية داخل المنشأة فقد اشتملت بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي على كافة هذه العناصر المعمارية كالصحن والأروقة ولا شك أن هناك

---

(١) الجفت كلمة فارسية بمعنى منحنى وأيضا بمعنى اثنان متشابهان وفي العمارة المملوكية تدل الكلمة على زخرفة ممتدة منحوتة في الحجر أو غيره من المواد على شكل إطار أو سلسلة تتكون من خطين متوازيين يتشابكان على مسافات منتظمة وتوجد حول الفتحات مثل النوافذ والأبواب والإيوانات ويتخللها أشكال مختلفة مستديرة أو مسدسة أو مثمنة على أبعاد منتظمة ويطلق على الجفت بهذا الشكل جفت لاعب . انظر :

ليلى على إبراهيم ، محمد محمد أمين : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ٢٩

عاصم رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٦٦

بعض أوجه التشابه والاختلاف بين هذه العناصر وبين مثيلاتها بالمنشآت المعمارية القائمة خلال هذين العصرين ومنها صحن المنشأة الذي يعد الجزء الرئيسي الداخلي والذي تلتف حوله بقية العناصر الأخرى كالإيوانات والملاحق الأخرى ، والصحن في غالبية المنشآت المعمارية سواء ما بنى منها في العصر الأيوبي أو المملوكي يختلف في شكله ما بين المستطيل أو المربع كما تنوعت مساحته من منشأة لأخرى تبعا لمساحة المنشأة نفسها كما كان الصحن في بعض المنشآت يشتمل على ميضأة مثمنة الشكل أبرزها التي وجدت في مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ١٤٢) وبالنظر إلى صور المخطوطات فإن تصويرة مخطوط "كشف الأسرار" (لوحة رقم ١٥) لم يستطع المصور رسم شكل الصحن بشكل واضح إلا أن الوضع اختلف فى تصويرة مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) حيث نشاهد في أعلى التصويرة وخلف واجهة المنشأة مساحة مستطيلة الشكل تشتمل على بعض العناصر المتنوعة أبرزها شكل الميضأة وهي دائرية الشكل تحتوي على ثمانية أعمدة لكنها لا تتخذ الشكل المثمن المعروف والمعتاد في المنشآت المعمارية المملوكية كما سبق ذكره في مدرسة السلطان حسن ، إلا أن الشكل الواضح في هذه التصويرة يؤكد أنها تمثل ميضأة أقرب إلى شكل الدائرة ثم إن هناك اختلافا أخر ربما يكون بسيطاً حيث رسم المصور الميضأة فى جانب الصحن ولم يلتزم برسمها فى وسطه كالمعتاد ، لكن وكما سبق القول فإن المصور هنا يشير إلى عناصره المعمارية المشتركة والمتماثلة مع العمائر القائمة بشكلها تماما أو الإشارة إليها دون اعتبار لموقعها من المنشأة أو دون اعتبار لإظهار الدقة المتناهية في التشابه فيما بينها على اعتبار أن متن المخطوط ربما يشير إلى أشياء أخرى أكثر أهمية من إظهار هذا التشابه خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما سبق ذكره من أن هناك بعض العناصر المعمارية التي لم تظهر قط في صور المخطوطات وعلى سبيل المثال الصحن في تصويرة مخطوط "كشف الأسرار" .

أما عن الإيوانات فإن الإيوان كان أكثر ظهورا في صور المخطوطات من صحن المنشأة نظرا لأن المصور كان يقوم بتصوير بعض الموضوعات داخل إحدى الإيوانات مثل تصوير حلقة تعليم أو خطبة الجمعة أو ما شابه ذلك ولذلك فقد أتيح للمصور رسم أشكال الإيوانات المختلفة وأشار إلى أهمية وحجم الإيوان عن طريق رسم العناصر المختلفة التي

يشتمل عليها هذا الإيوان أو ذاك فعلى سبيل المثال عندما كان المصور يقوم برسم إيوان القبلة فإنه يرسم العناصر المعمارية التي يشتمل عليها إيوان القبلة .

ففي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان رواق القبلة وكأنه مستطيل الشكل يطل على صحن المنشأة ببائكة من ثلاثة عقود كما يشتمل الإيوان على منبر خشبي ذي درجات متعددة وجلسة للخطب ومسند خلفي والمنبر هذا يوضح تماما أن هذا الإيوان يمثل إيوان القبلة بالإضافة إلى رسم المحراب خلف الخطيب ، وهناك تصويرة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٨) وهي مماثلة للتصويرة السابقة من حيث الموضوع والعناصر المعمارية والإيوان هنا يطل على الصحن ببائكة ثلاثية بالإضافة إلى رسم المنبر الخشبي بشكل دقيق ، وهناك تصويرة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد (لوحة رقم ٣٦) واشتملت أيضا على نفس العناصر المرسومة بالتصويرتين السابقتين مما يؤكد أن هذا الإيوان يمثل إيوان القبلة ويمكن ملاحظة أوجه التشابه والاختلاف بين رسم إيوان القبلة في هذه التصاوير وبين مثيله في العمائر القائمة سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي أو المملوكي حيث يتشابه رسم الإيوان مع مثيله بالعمائر القائمة في اشتماله على المنبر الخشبي لأن المكان الطبيعي للمنبر هو إيوان القبلة كما يشتمل أيضا على المحراب أما عن أهم أوجه الاختلاف فيما بينهما فهي :

رواق القبلة في هذه التصاوير يطل على الصحن ببائكة ثلاثية العقود بينما كانت إيوانات في العمائر الأيوبية والمملوكية تطل على الصحن بعقد كبير اختلف في شكله ما بين النصف دائري وبين العقد المنكسر نظراً لاختلاف التخطيط وكانت مثل هذه البائكات الثلاثية التي تطل على الصحن تقتصر على أروقة المساجد فقط التي كانت تشتمل على صحن وأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة حيث كانت الأروقة تتكون من مجموعة من البائكات التي تسير بشكل متوازي لجدار القبلة أو بشكل عمودى .



ومن خلال الدراسة يمكن القول إن المصور قام برسم شكل البائكة في كافة رسومه بهذا الشكل لأنه الأسهل بالنسبة له فعندما يقوم برسم عقد منكسر يمثل واجهة الإيوان فإن ذلك يصبح من الصعب لعدم توفر المساحة المتاحة له على اعتبار أن رسم البائكة بهذا الشكل يشير إلى نوعية العنصر المعماري بالإشارة إليه بأنه إيوان القبلة أو احد الإيوانات الجانبية كما سنرى . ويعتقد الباحث أن هذا الأمر لم يخل بمقصد الفنان فرسم البائكة هنا فيه إشارة واضحة إلى شكل الإيوان كونه يطل على الصحن ببائكة ثلاثية أو عقد منكسر فهذا الأمر يعد بسيطا بالنسبة للمصور إذا وضعنا في الاعتبار أن هدفه الأساسي هو توضيح موضوع الصورة بالشكل أو الطريقة التي تتناسب مع الإمكانات المتاحة له .

ولم تقتصر إشارة المصور إلى رواق القبلة ببائكة ثلاثية تطل على الصحن فحسب بل إنه سلك نفس المسلك عند الإشارة إلى الأروقة الجانبية وذلك في صور المخطوطات سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبى أو المملوكي كما في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل أبا زيد في أحد مساجد المغرب (لوحة رقم ٣٩) وفيها رسم الفنان مجموعة من الأشخاص في حلقة علم وخلفهم بائكة ثلاثية العقود تمثل إحدى الأروقة التي تطل على الصحن ومما لا شك فيه أن هذا الرواق ليس رواق القبلة لعدم اشتماله على العناصر الرئيسية التي يشتمل عليها رواق القبلة والتي سبقت الإشارة إليها بل يمثل إحدى الأروقة الجانبية التي كان يتم فيها تدريس أحد المذاهب الدينية لكن الفنان رسمه وهو يطل على الصحن ببائكة ثلاثية شأنه في ذلك شأن رواق القبلة ومشابها للتماثل الذي كان يسلكه المعماري في بناء الأروقة المختلفة في المنشأة الواحدة بشكل متماثل تماما ويدل على ذلك صور من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول (لوحة رقم ٢٤) حيث رسم الفنان شخص يجلس على مقعد خشبي وبجواره بائكة ثلاثية تطل على صحن المنشأة وتمثل إحدى الأروقة الجانبية ومع ذلك تتشابه مع الصور التي تمثل رواق القبلة في هذا العنصر بالرغم من عدم اشتمال التصويرة على العناصر المعمارية التي كانت تميز رواق القبلة عن غيره كالمنبر والمحراب وهناك أيضا صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان شخص في حديث ربما يمثل حديث

علم أو حديث ديني في إحدى الأروقة الجانبية لمنشأة معمارية ، والتي خصصت لتدريس المذاهب المختلفة ولا يخفى علينا أن الفنان رسم بائكة ثلاثية تطل على صحن المنشأة شأنها في ذلك شأن الصور التي كانت تمثل رواق القبلة مع اختلاف في أشكال العقود .

والخلاصة هنا أن المصور استطاع التعبير عن أروقة المنشأة المختلفة سواء رواق القبلة أو الأروقة الجانبية وذلك برسم مجموعة من العناصر التي تميز بها كل رواق وعلى وجه الخصوص رواق القبلة وتشابهت كافة الصور التي تم استعراضها في أن الرواق يطل على الصحن ببائكة ثلاثية كما تتشابه أيضا موضوع التصويرة التي تمثل رواق القبلة في أنه خطبة داخل مسجد ويحسب للفنان نجاحه في التعبير عن هذا العنصر المعماري بالرغم من رسم القليل من العناصر الملحقة بكل رواق .

أما بالنسبة للعقود فقد كان هناك أوجه تشابه واختلاف بين رسومها في صور المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة في العمائر الدينية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومن أبرز أوجه التشابه :

- تشابه شكل العقد المنكسر في صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٤٣) مع أشكال العقود المنكسرة التي تتوج الحنايا التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب كما تشابه أيضا مع أشكال العقود المنكسرة في معظم العمائر الدينية الأيوبية لا سيما في ضريح الخلفاء العباسيين وفي ضريح شجرة الدر كما ظهر أيضا العقد المنكسر في ضريح الإمام الشافعي حيث توج النوافذ التي تتوسط الواجهات السفلية للضريح .

وفي العصر المملوكي استخدم هذا النوع من العقود بشكل أفضل في غالبية العمائر حيث يتوج فتحات الإيوانات المختلفة التي تفتح على الصحن في مسجد الناصر محمد بن قلاوون ومدرسة السلطان حسن .

- كما تشابه أيضا العقد الثلاثي الذي ظهر في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣١) مع مثيله في عمائر العصر المملوكي حيث ظهر العقد الثلاثي بمدرسة السلطان حسن يتوج المدخل الرئيسي للمدرسة وأيضا ظهر في مدرسة خانقاه أبو سعيد برقوق يتوج أيضا المدخل

الرئيسي للمدرسة ومملوء بالمقرفصات ونفس الشيء في العقد الذي يتوج مدخل مدرسة المؤيد شيخ وربما يظهر هنا اختلاف واضح بين أشكال العقود الثلاثية في صور المخطوطات وبين مثيلاتها المشار إليها في انعدام ظهور المقرنصات التي كانت تملأ العقود الثلاثية في العمائر المملوكية في صور المخطوطات فلم نشاهد عقد ثلاثي مملوء بالمقرنصات ظهر في صور المخطوطات بالرغم من انتشار مثل هذه العقود في عمائر المماليك كما سبقت الإشارة .

- العقد النصف دائري ظهر أيضا بصورة واضحة في صور المخطوطات وأبرزها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٩) وفيها نشاهد ثلاثة من العقود النصف دائرية ونفس الشيء في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٥) وقد تشابه هذا الشكل مع أشكال العقود النصف دائرية التي انتشرت خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وما أكثرها .

لكن هناك بعض أوجه الاختلاف في ظهور بعض أشكال العقود في المنشآت المعمارية وخاصة خلال العصر المملوكي ولم تظهر في صور المخطوطات وأبرزها :

العقد المخموس وهو مصطلح صناع نسبه إلى الطريقة التي ينفذ بها وأحيانا يرد عقد مصلب أي أن السقف يتكون من أربع قبوات تلتقي في وسط السقف فتكون شكلا مصلبا[١] (القبو المروحي) وقد ظهر هذا العقد بصورة واضحة في مسجد آق سنقر (المسجد الأزرق) (لوحة رقم ١٤٣) في حين لم نشاهد مثل هذه العقود في صور المخطوطات وأيضا هناك عقد ذات أربع مراكز (مدبب) بمسجد المؤيد شيخ فوق الدخلة التي في جدار المقعد المطل على باب زويلة[٢] .

وهناك ما يسمى بالعقد المركب وظهر في مدخل قصر بشتاك ويقع في الجهة الغربية وهو عبارة عن عقد مركب من ثلاثة عقود متداخلة[٣] وهذه الأشكال أيضا من العقود لم نشاهدها في صور المخطوطات وربما تكون هذه الأشكال من العقود تحتاج إلى مساحة

---

(١) فهمي عبد العليم : نحو وعي حضاري معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب (جامع المؤيد شيخ) ، ص ٤٦ .

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ١٤٥ .

(٣) محمد محمد أمين ، ليلى علي إبراهيم : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ١٨ ـ ٨٢ .

أكبر من المساحة المتاحة للمصور لرسم عناصر موضوعه كما أنها كانت تحتاج إلى إتباع تام لقواعد المنظور[1] من أجل رؤية العقد بشكل واضح وخاصة العقد المخموس في الوقت الذي تجاهل المصور في كثير من الأحيان إتباع قواعد المنظور .

أما بالنسبة للأعمدة فإذا كان هناك الكثير من أوجه التشابه بين رسومها في صور المخطوط وبين مثيلاتها في العمائر القائمة كما سبقت الإشارة[2] إلا أن هناك بعض أوجه الاختلاف فيما بينها ومن أبرزها عدم ظهور أشكال الأكتاف (الدعامات)[3] في صور المخطوطات بالرغم من استخدام هذا العنصر المعماري في بعض المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي ومن أمثلتها أشكال الأكتاف في مجموعة السلطان قلاوون بشارع المعز لدين الله (لوحة رقم ١٤٤) وأيضا في مسجد آق سنقر (لوحة رقم ١٤٢ ، ١٤٥) وربما يكون من أسباب ذلك نفس الأسباب التي أدت إلى عدم ظهور بعض أشكال العقود السابقة الذكر .

أما عن المنشآت المدنية وعناصرها المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فإننا باستعراض بعض صور المخطوطات هذه يمكن استنباط أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها القائمة عن طريق دراسة بعض هذه العناصر وأهماها تخطيط المنشأة المدنية .

فالناظر إلى صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي يلاحظ عدم اهتمام المصور برسوم المنشآت المدنية بكافة تفاصيلها بمعنى أننا بالفعل لم نعثر على صور كثيرة تشتمل على منشآت مدنية ظهرت بكافة عناصرها المعمارية سواء الخارجية أو الداخلية فهل طغت رسوم العمائر الدينية على رسوم العمائر المدنية ؟ ولا يمكن اعتبار هذا الأمر صحيحاً ذلك لأن رسوم العمائر الدينية أيضا تعد قليلة إذا ما قورنت بحجم وعدد العمائر المدنية القائمة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وفي نفس الوقت لا يمكن القول إن مثل هذه المنشآت المدنية كانت لا تستحوذ على اهتمام الفنان في كل الأقطار

---

(١) انظر صفحات ٣٠٠-٣٠٧ من هذا البحث .

(٢) انظر صفحة ٧٢ من هذا البحث .

(٣) الدعامة في المصطلح الأثري المعماري هي المساند والأكتاف المربعة أو المستطيلة أو الدائرية أو نصف الدائرية التي تستند عليها سقوف العمائر المختلفة إما بشكل مباشر أو على بوائك أو عقود فوق هذه الأكتاف أو الدعائم . انظر : عاصم رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ١٠٨

بـل علـى العكـس فقـد ظهـرت رسـوم العمـائر المدنيـة بأشـكال متكاملـة في إيـران علـى سـبيل المثـال شـاهدنا الفنـان يرسـم شـكل المبنـى مـن الخـارج بواجهاتـه المتعـددة وطوابقـه المتعـددة أيضـا ثـم يرسـم مـن خـلال هـذه الصـورة بعـض الملحقـات الداخليـة ويتعمـد إظهـار بعـض تفاصيل المنشـأة مـن الـداخل عبر إحـدى النوافـذ الخارجيـة وإذا تعـذر ذلـك فإنـه يرسـم تفاصـيل بعـض الملاحـق أو الحجـرات الداخليـة وكأنهـا جـزء لا يـرتبط بشـكل المنشـأة مخالفـا بـذلك قواعـد المنظـور وربمـا الأمثلـة التـى سـوف نستعرضـها في الدراسـة توضـح هـذه النقطـة ففـي صـورة مـن مخطـوط منظومـات خواجـو كرمـاني المحفـوظ بـالمتحف البريطـاني بلنـدن تحـت رقـم (إضـافة ١٨١١٣)[١] والـتي تمثـل الأمـير همـاي يقـف علـى بـاب الأمـيرة همـايون (لوحـة رقـم ١٤٦) وفيهـا رسـم الفنـان قصـرا ملكيـا متعـدد الطوابـق ولـه واجهـتين كمـا رسـم أيضـا الشـرافات الـتي تطـل علـى الخـارج والـتي تقـف في إحـداها الأمـيرة كمـا رسـم القصـر بشـكل متـدرج لكـي يظهـر عـدد الطوابـق الـتي يشـتمل عليهـا ويهمنـا مـن هـذه التصـويرة شـكل المبنـى المرسـوم بكافـة عناصـره وطوابقـه حيـث يمكـن القـول إن هـذا الشـكل لم يظهـر في أي مـن صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى العصـرين الأيـوبي والمملـوكي وهنـاك صـورة أخـرى مـن نفس المخطـوط تمثـل الاحتفـال بـزواج همـاي مـن الأمـيرة همـايون (لوحـة رقـم ١٤٧) وتمثـل الصـورة بشـكلها العـام خلفيـة معماريـة لقصـر ملكـي مـن الـداخل ونجـح المصـور في رسـم تفاصـيل ملاحـق المنشـآت المعماريـة مـن الـداخل كمـا فعـل في رسـم المنشـآت مـن الخـارج ولعـل رسـم المنشـأة مـن الـداخل وجـد في بعـض صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى العصـرين الأيـوبي والمملـوكي ولكـن بشـكل مختلـف إلى حـد مـا عـن ذلـك فقـد رسـم المصـور هـذه المنشـأة بشـكل متكامـل وكأنهـا متعـددة الطوابـق ثـم رسـم تفاصـيلها مـن الـداخل حيـث رسـم كـل حجـرة بمـا فيهـا مـن تفاصـيل وكأنهـا لا تـرتبط بـالحجرة الأخـرى ومخالفـاً بـذلك قواعـد المنظـور وكـأن المبنـى بهـذا الشـكل يعتـبر قطـاع رأسـى ويظهـر تفاصـيل الملاحـق الداخليـة كـلاً حسـب مـا يحتويـه[٢] أمـا في صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى العصـرين الأيـوبي والمملـوكي

---

(١) تم نسخ هذا المخطوط ببغداد بخط يد الخطاط المشهور " مير علي التبريزي " في سنة ٧٩٨ هـ ـ١٣٩٦م ويشتمل على تسع صور تحمل إحداها توقيع المصور " جنيد نقاش السلطاني ".

(١) Sheila Rcanby : Persian painling , British Museum press,london 1993 .p1.,24,p,45

فإن المصور كان يرسم الملاحق الداخلية في واجهة التصويرة فكانت كل صورة تمثل إحدى هذه الملاحق وما يتم بداخلها من موضوعات وما تشتمل عليه من عناصر كما في صور مخطوطات الشاهنامة .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك بعض الصور تنسب إلى المدرسة التيمورية والتي نجح المصور فيها في رسم المنشآت المعمارية المدنية بأشكالها الخارجية المتكاملة ومن امثلتها تصويرتين من مخطوط جلستان لسعدي المحفوظ بمكتبة تشستربيتى بدبلن (تحت رقم ١١٩)[1] وتمثل إحدى التصويرتين محادثة الوزير الدرويش مع الملك (لوحة رقم ١٤٨) وفيها رسم الفنان مبنى من عدة طوابق وله واجهتين ويلاحظ أن المبنى هنا أكثر دقة وتنظيما ويبدو فيها أيضا أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى منظر الشرفة التي تبرز عند واجهة المبنى بشكل دقيق وهناك صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل شخصاً يقف عند باب محبوبته (لوحة رقم ١٤٩) كما أن هناك أمثلة للعديد من صور المخطوطات التي اشتملت على منشآت معمارية وخاصة المدنية والتي تنسب إلى إيران ورسمت بشكل متكامل[2] وبشكل يفوق ما ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى مصر وسوريا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فهل كان هناك أسباب قوية وراء ذلك ؟

وقبل استنتاج مثل هذه الأسباب نستعرض بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والتي اشتملت على رسوم المنشآت المدنية سواء من الداخل أو الخارج .

فمن حيث العناصر المعمارية الخارجية فهي قليلة جدا ويظهر فيها عدم اهتمام المصور بإظهار المنشأة من الخارج بكل تفاصيلها أو حتى بعض هذه التفاصيل ففي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٨) وفيها يظهر الرجلين وكأنهما أمام منشأة من الخارج ويقفان أمام مدخل المنشأة حيث لم يهتم المصور بتحديد التفاصيل المعمارية للمنشأة بشكل دقيق فرسم كتفين يمثلان كتلة المدخل دون تحديد هذه الكتلة بشكلها المعتاد بالإضافة إلى أنه أغفل تماما رسم باب

---

(٢) نسخ هذا المخطوط في سنة ٨٣٠ هـ. ١٤٢٦م ويشتمل على ثماني صور ملونة .

(٣) لمزيد من التفاصيل أنظر :

Robert Hillen brand : Persian painting for the Mongols , to the gojars , London – New York 2000

الدخول أو تحديده وعلى ذلك وكما سبق القول فإن رسوم المنشآت المعمارية المدنية التي ظهرت في رسوم المخطوطات والتي ظهرت بها الواجهات الخارجية للعمائر كانت قليلة جدا إذا ما قورنت بما سبق الحديث عنه من صور المخطوطات في إيران لكن هناك إحدى صور مخطوطات الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ٥٣) ظهرت بها إحدى واجهات المنشآت المدنية بشكل اكتملت فيها تفاصيل الواجهة أكثر من ذي قبل حيث رسم المصور إحدى المباني التي تتكون من طابقين ورسم واجهة عريضة يتوسطها المدخل ويتوج هذا الطابق أشكال الشرافات المسننة ويظهر الطابق الثاني يطل على الخارج بنافذة يتقدمها شرفة تمتد بطول الواجهة ويظهر مجموعة من النساء بالطابق العلوي ولعل هذه الصورة من الأمثلة التي اشتملت على رسوم المنشآت المعمارية المدنية ونجح الفنان في إظهارها بشكل متكامل حيث تظهر كافة العناصر المعمارية من حيث الشكل العام للمنشأة وتخطيطها وبالتحديد في رسم الطابق العلوي مشيرا إلى أنه الطابق الخاص بالحريم (الحرملك) كما رسم سلم داخلي يؤدي إلى ملاحق أخرى علوية منتهية بقبة صغيرة تغطي هذه الملاحق وهنا يمكن القول إن الفنان بالفعل أظهر جانبا لشكل المنشآت المدنية التي كانت تتبع في ذلك الوقت ومع ذلك فإن هناك عناصر معمارية بارزة كانت تمثل إحدى مميزات واجهات العمائر المدنية ولم تظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وأبرزها المشربية والتي كانت تستخدم لتبريد أواني الشرب ولترطيب جو الغرف[1] ولعل عدم ظهور هذا العنصر هو نتيجة طبيعية لعدم ظهور واجهات المنشآت المعمارية المدنية بشكل كبير .

أما رسوم العمائر المدنية من الداخل فقد كانت أكثر استخداما في رسوم وصور المخطوطات ولعل الفنان قد وجد فيها متنفسا أكثر من رسوم العناصر الخارجية لعدة أسباب أهمها أن موضوع التصويرة كان يتم داخل المنشأة وبالتالي فالأمر أصبح سهلا بالنسبة لرسمه ، كما أن رسم حجرة وملاحق صغيرة أسهل بكل المقاييس من رسوم العمائر من الخارج التي تشتمل على تفاصيل كثيرة تحتاج إلى مساحة أكبر والتي في الغالب لم تتح

---

(١) استنبط المهندس المعماري طريقة عمل المشربية وهي عبارة عن نوافذ من الخشب بها فتحات يتخللها الهواء لتساعد على السماح لنساء الدار من رؤية من بخارجه دون رؤيتهن من عابري الطريق . انظر :

Henry , Martin : L'art Musulman , paris 1926 , fig B,p.,37



للمصور في جميع الصور التي يرسمها ويؤكد هذا الكلام أن هناك صورا من العصر الأيوبي ظهرت فيها بعض المنشآت المعمارية من الداخل ومنها صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٦٩) وفيها رسم الفنان إحدى القاعات الداخلية لأحد القصور ويتصدر هذه التصويرة عقد مفصص ربما يفصل هذه القاعة عن قاعة أخرى أو يتوسط هذه القاعة وعلى الرغم من عدم وضوح تفاصيل معمارية أخرى إلا أن الفنان عبر عنها بأقل التفاصيل المعمارية وهي إشارة واضحة إلى أن الفنان كان دائما يعبر عن موضوع الصورة بأقل التفاصيل كما سبقت الإشارة ، وهناك صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الملك بلاز وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وقد رسمهما الفنان يتحدثان إلى بعضهما البعض في إحدى القاعات الداخلية وأشار الفنان إلى أن هذه القاعة تغطيها قبة صغيرة وتعد التفاصيل المعمارية أيضا قليلة لكن هذا لم يمنع الفنان من التعبير عن مثل هذه المنشآت من الداخل .

وبقليل من التفاصيل المعمارية استمر الفنان على ذلك في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي لإظهار المنشأة من الداخل والإشارة إلى ملاحق المباني المدنية في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم ٧٢٩٣ إضافة والتى تمثل أبا زيد فى مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) حيث رسم الفنان الحارث يجلس في غرفة مستندا على مسند مستطيل الشكل داخل إحدى الحجرات وأمامه أبا زيد يدخل عليه وقد رسم إحدى الحليات المعمارية التي تمثل عقد ذات أركان نصف دائرية ووسطه مستطيل الشكل وتغطى هذه الحجرة شخشيخة ذات زخارف دالية .

ونفس الشيء في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) حيث رسم الفنان إحدى الحجرات التي تنفصل عن بقية القاعات الأخرى عن طريق عقد أقرب في شكله للعقد المرسوم في الصورة السابقة .

وبالإضافة إلى أشكال القاعات والحجرات استطاع المصور رسم أبرز العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها المنشآت المدنية وهو المقعد الذي يطل على واجهة البناء بائكة من ثلاثة عقود كما في صوره من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس

والتي تمثل الناسك وابنه وقد عضته حية (لوحة رقم ٦٨)[1] وفي مخطوط الشاهنامه اهتم الفنان برسوم المنشآت من الداخل فرسم ملاحق وحجرات وقاعات مختلفة ففي واحدة من صور هذا المخطوط والتي تمثل رستم يقتل الفيل (لوحة رقم ٦٣) رسم الفنان إحدى حجرات النوم حيث نشاهد سرير يعلوه ستارة وفي صورة أخرى تمثل تنصيب كيقباد (لوحة رقم ٧٠) رسم الفنان قاعة كبيرة تمثل قاعة العرش وأظهر فيها الفنان كرسي العرش بشكل رائع بالإضافة إلى اهتمامه برسم مجموعة من العقود المختلفة كالعقد المنكسر والعقد الثلاثي وكلها عناصر معمارية ظهرت بكثرة في المنشآت المدنية خلال العصر المملوكي كما كان لها نفس الظهور في العمائر الدينية .

وبعد استعراض هذه الصور يمكن العودة إلى السؤال المطروح وهو : ما هي الأسباب التي أدت إلى ظهور أشكال المباني المدنية بصورة كاملة في صور كثيرة تنسب إلى إيران وقلة مثل هذه الرسوم في صور المخطوطات التي تنسب إلى مصر وسوريا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ؟

ولعل من أبرز هذه الأسباب أن أشكال المنشآت المدنية بطوابقها المتعددة كانت منتشرة بكثرة في إيران بينما نجد الأمر يختلف في مصر حيث إن المنازل التي كانت قائمة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي قليلة وهناك سبب آخر وهو موضوع الصورة بمعنى أن معظم الصور التي اشتملت على مبان خارجية بأشكالها المتكاملة كانت تمثل أحد الموضوعات الغرامية التي تصور المحبوب يقف أما منزل حبيبته أو تصور المحبوبة تنظر إلى المحبوب من شرفة إحدى الحجرات بالمنزل كما ظهر في الصور التي تم استعراضها حتى أن الصورة التي تنسب إلى مصر خلال العصر المملوكي وهي من مخطوط الشاهنامه والتي اشتملت على منشأة مدنية كاملة كانت تمثل نفس الموضوع وهو زال يتسلق حائط ليصل إلى معشوقته أي أن موضوع الصور متشابه وبالتالي ظهر المبنى بشكل شبه متكامل في حين نجد أن الصور التي لا يمثل موضوعها هذه النوعية من القصص لا يشتمل على مباني خارجية وكانت أكثر تناولا للموضوعات التي تتم داخل المنشأة .

---

(١) انظر صفحة ١١١ من هذا البحث .

وربمـا يكـون أحـد الأسـباب القويـة وراء ذلـك أن هنـاك مجموعـة كـبيرة مـن المصـورين ظهـروا في إيـران وتميـزت كافـة أعمالهـا بالدقـة وتنـاول موضـوعات تمثـل عمـائر قائمـة بـذاتها بـل وصـل الأمـر إلى أكثـر مـن ذلـك حيـث ظهـرت بعـض الصـور الـتي تمثـل بنـاء مسـجد أو قلعـة أي أن العمـائر كانـت شـغلهم الشـاغل وتصـويرها أيضـا ، ومنهـا صـورة تمثـل بنـاء قلعـة للفنـان بهـزاد[1] وهـي مـن أشـهر أعمالـه الفنيـة والـتي تـدل علـى أن الفنـان لم يهـتم برسـوم العمـائر في صـور المخطوطـات فحسـب بـل قـام برسـم خطـوات الإنشـاء في هـذه التصـويرة واشـتهر كـثير مـن المصـورين برسـوم العمـائر تعـبيرا عـن أعمـالهم وموضـوعاتهم فظهـرت بكثـرة العمـائر المدنيـة علـى وجـه الخصـوص ونفـذت بدقـة متناهيـة معـبرة عـن كافـة التفاصـيل المعماريـة للمنشـآت المدنيـة وعلـى العكـس مـن ذلـك لم يصـل المصـورون خـلال العصـرين الأيـوبي والمملـوكي برسوم العمائر المدنية إلى هذه الدقة فكانت قليلة .

هـذا بالإضافة إلى الـدور الهـام الـذي كـان يلعبـه الخطـاط وقيامـه بمهمتـه قبـل المصـور الـذي لم يجـد مـن المسـاحة مـا يكفـي لتنفيـذ مثـل هـذه المنشـآت ، ومـن الممكـن أن يكـون خضـوع مصـر وسـوريا للسـيطرة المملوكيـة أحـد هـذه الأسـباب حيـث احتفظـت رسـوم العمـائر في صـور المخطوطـات الـتي تنسـب إلى العصـرين الأيـوبي والمملـوكي في تلـك البلـدان بأسـلوب التصـوير السـائد في المدرسـة العربيـة بينمـا تغـير أسـلوب التصـوير بالنسـبة لإيـران وأيضـا بالنسـبة للعـراق الـذي صبغ التصـوير بهـا بالصـبغة الصـينية والمغوليـة بعـد سـيطرة المغـول علـى العـراق والقضاء على الخلافة العباسية .

أمـا بالنسـبة للمنشـآت العسـكرية فـلا يختلـف الأمـر كـثيرا عـن المنشـآت المدنيـة فهـي قليلـة ولم تظهـر المنشـآت العسـكرية بصـورة متكاملـة في صـور المخطوطـات وبالفعـل لم يصـل إلينـا صـورة واحـدة تنسـب إلى العصـرين الأيـوبي والمملـوكي ظهـرت فيهـا المنشـآت العسـكرية كـالقلاع علـى سـبيل المثـال بشـكل كامـل لدرجـة أن بعـض صـور المخطوطـات الـتي ظهـرت بهـا عناصـر معماريـة لمنشـآت عسـكرية كانـت بهـا أوجـه اخـتلاف كـثيرة فحـين نسـتعرض بعـض هـذه الصـور سـنجد مثـل هـذه الاختلافـات ومـن أمثلتهـا صـورة مـن كتـاب في معرفـة الحيـل الهندسـية للجـزري والمحفـوظ في متحـف فريـر للفنـون بواشـنطن تحـت رقـم (٤٢ . ١٠ ب) والتـى تمثـل

---

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، ص ١٥٠

ساعة الطبالين (لوحة رقم ٥٦) حيث تبدو واجهة إحدى المنشآت العسكرية والتي أمكن تحديد نوعيتها عن طريق مجموعة من الموسيقيين الذين يرتدون الملابس العسكرية وربما تمثل كتيبة الموسيقى العسكرية المعروفة ، والواجهة هنا لا يظهر بها سوى نافذة في وسطها ومتوجة بصف من الساعات تشبه كثيرا الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية وخاصة الدينية منها .

وصورة أخرى من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل ، والمحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن والتي تمثل ساعة المياه (لوحة رقم ٢٦) وفيها رسم المصور واجهة إحدى المباني العسكرية أيضا وفي صورة ثالثة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول والتي تمثل مجموعة رجال مسلحين (لوحة رقم ٥٤) وفيها نشاهد أحد الأبراج وفي أسفله مدخل البرج أو ربما يمثل هذا الباب باب الدخول ويتوجه برج للمراقبة ويغطي البرج قبة مخروطية مضلعة .

وباستعراض هذه النماذج من صور المخطوطات يبدو أن هناك اختلافات كثيرة بين هذه العناصر وبين العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها المنشآت العسكرية في شكل الواجهات (لوحة رقم ٥٥) وفي شكل الأبراج (لوحة رقم ٥٧ ، ٥٨) وربما يكون هناك بعض الأسباب التي أدت إلى ذلك ولعل أبرز هذه الأسباب أن المنشآت العسكرية قد تأثرت بعوامل كثيرة أثرت في بنائها وشكلها على الطبيعة بمعنى أن القلعة كانت تتميز بأن لها أربع واجهات مستقلة لتأمينها وسهولة الدفاع عنها بالإضافة إلى اشتمالها على عناصر معمارية كالسور الخارجي والأبراج وفتحات السهام وكلها خاصة بالمنشآت العسكرية لإمكانية الدفاع عنها وبالتالي فإن شكلها المعماري كان يتحدد بناء على الموقع وأهمية المكان وغيرها . فالنسبة للموقع على سبيل المثال عندما ننظر إلى تخطيط جزيرة فرعون بشبه جزيرة سيناء نلاحظ أن الجزيرة عبارة عن تليين من الصخور النارية (تل كبير شمالي وآخر صغير جنوبي) تتدرج بينهما خطوط كنتورية آخذة في الانخفاض مكونة في المساحة بينهما ما يشبه التل وبذلك يتأكد أن شكل القلعة تأثر بموقعها وشكل المكان وشكل التضاريس بهذه المنطقة[1] وكل ذلك كان يمثل صعوبة بالغة على المعماري نفسه وبالتالي

---

(١) وزارة الثقافة ـ هيئة الآثار المصرية (آثار جزيرة فرعون) الكتاب غير مرقم

فـإن الصـعوبة بطبيعـة الحـال سـتكون اكـبر علـى المصـور لتصـوير مثـل هـذه القـلاع أو رسـم أشـكال قريبـة الشـبه منهـا في صـور المخطوطـات وربمـا اكتفـى المصـور برسـم بعـض العناصـر المعماريـة القليلـة كـالبرج أو واجهـة بسـيطة تشـير إلى أن هـذا المكـان أو ذاك يمثـل منشـأة عسـكرية لكـن هـذا لا يمنـع مـن أن هنـاك نـدرة في أشـكال ورسـوم العمـائر العسـكرية في صـور المخطوطـات لا تعفـي مصـوري العصـرين الأيـوبي والمملـوكي مـن التقصـير في رسـم أشـكال لمنشـآت عسـكرية وخاصـة العصـر الأيـوبي ذلـك العصـر الـذي اتسـم بـالحروب ومـع ذلـك لم نشـاهد تصـويرة واحـدة ترجـع إلى هـذه العصـر تمثـل إحـدى المنشـآت العسـكرية بـالرغم مـن أن بعـض المؤلفـات أشـارت إلى وجـود مخطوطـات مزوقـة في عصـر الأيـوبيين جـاء مـثلا أن أحـد الأشـخاص قـدم إلى صـلاح الـدين أثنـاء حصـاره للصـليبيين في عكـا كتابـا مصـورا في مكايـد الحروب ومنازلة المدن[1] .

---

(٢) جاء في ترجمة أبي الحسن علي بن موسى المعروف بابن سعيد الأندلسي في " نفح الطيب " يقول عن مصنفاته منها قوله " ولما أجرى ابن سعيد في بعض مصنفاته ذكر الملك العادل ابن أيوب قال ما نصه : وكان من أعظم السلاطين دهاء وحزما ، وكان يضرب به المثل في إفساد القلوب على أعداءه وإصلاحها له . ويحكي أنه بشره شخص بأن أميرا من أمراء الأفضل بن صلاح الدين فسد عليه فأعطاه مالا جزيلا وأرسل مستخفيا إلى المذكور يزيده بصيرة في الانحراف عن الأفضل ويعده بما يفسد الصالح فكيف الفاسد .قال : وكان يمنع حتى يوصف بالبخل ، ويجود في مواضع الجود حتى يوصف بالسماح . وكان صلاح الدين وهو السلطان ، يأخذ برأيه وقدم له أحد المصنفين كتابا مصورا في مكايد الحروب ومنازلة المدن وهو حينئذ على عكا محاصرا للفرنج فقال له : ما نحتاج إلى هذا الكتاب ومعنا أخونا أبو بكر " انتهى . انظر :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور زكي محمد حسن ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ ، ص ٤٣ ـ ٤٤ .

الفصل الثانى

أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال التحف التطبيقية فى صور المخطوطات وبين مثيلاتها بالمتاحف المختلفة فى العصرين الأيوبى والمملوكى

كانت التحف التطبيقية بكافة صورها وأشكالها أبرز ما اشتملت عليه صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولقد كان لاستخدام الفنان لأشكال مثل هذه التحف مغزى بل أكثر من مغزى وربما يكون ذلك سببا رئيسيا في كثرة أشكال ورسوم التحف التي ظهرت في صور المخطوطات أكثر من أشكال ورسوم العناصر المعمارية .

أما عن المغزى الأول فقد اهتم الفنان برسم التحف التطبيقية في صور المخطوطات للإشارة إلى المكان الذي تم فيه موضوع وأحداث الصورة فعلى سبيل المثال عندما يقوم الفنان برسم مجموعة من المشكاوات التي تتدلى من سقف إحدى ملاحق المنشأة فإنه بذلك يشير بما لا يدع مجالا للشك إلى أن هذا المكان يمثل مسجدا دون الدخول في كافة تفاصيل المسجد المعمارية أي أنه أغفل رسم المسجد من الخارج كما أغفل تخطيطه ورسم بعض ملاحق وإشارات في صورته بمجموعة المشكاوات هذه للدلالة على ذلك وقد أصاب في ذلك لأن المكان الذي توضع فيه مثل هذه المشكاوات لا شك أنه يمثل مسجدا أو مدرسة أو خانقاه أي أنه منشأة دينية ، كما أنه عندما يقوم برسم مجموعة من التحف التطبيقية التي تمثل أواني منزلية تستخدم في الاستعمال اليومي كالإبريق على سبيل المثال فإنه يشير بذلك إلى مكان أحداث الصورة وأنها ربما داخل إحدى المنشآت المدنية كالمنازل والقصور عكس رسم مجموعة من قوارير الخمر أو كؤوس الشراب والتي تشير إلى أن هذا المكان يمثل إحدى الحانات ويقاس على ذلك بقية أشكال التحف التطبيقية .

أما عن المغزى الثاني في اهتمام الفنان برسوم التحف التطبيقية في صور المخطوطات فهو الإشارة إلى وظيفة التحفة لأن الفنان لم يرسمها عبثا أو دخلا على الصورة أو لملء فراغات داخل الصورة بل رسمها ليوضح وظيفتها الحقيقية وهو جانب مهم وقد نجح الفنان في الإشارة إلى وظيفة كافة التحف التطبيقية بسهولة ويسر بمعنى أنه عندما يقوم برسم مزهرية على سبيل المثال فإنه يضع بها مجموعة من الزهور أو عندما يرسم صينية فإنه يضع عليها الأطعمة المختلفة وكذلك بالنسبة لأطباق الفاكهة وكؤوس الشراب وهناك أمثلة كثيرة في صور المخطوطات ظهرت بها التحف التطبيقية وهي تكتسي برسم مقتنياتها حتى أن بعض الكؤوس استطاع الفنان أن يرسم أو يلون منسوب المياه أو الشراب بها .

أما عن المغزى الثالث فهو الجانب الزخرفي ولعل هذا الأخير كان رغبة ملحة لدى كافة فناني العصر الإسلامي فالطابع الزخرفي كان من أولى الاهتمامات للفنان المسلم بل والمسيحي أيضا حيث اهتم الفنان بهذه الجزئية وحينما رسم الفنان إحدى أشكال التحف التطبيقية دون إشارة إلى وظيفتها فإن الجانب الزخرفي يكون هو الغالب حيث شاهدنا أحيانا وعلى سبيل المثال مزهرية مرسومة وليس بها زهور كما في صورة من مخطوطات مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بلندن وتمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) ولعل المغزى الأخير لم يكن بالصورة الضرورية لأن المصور قلما يترك تحفة دون إعطاء إشارة إلى وظيفتها حتى رسم مزهرية بهذا الشكل فلا يعد خروجا عن المألوف وخاصة في الصورة الثانية التي تمثلت فيها كافة الأشكال الزخرفية من زخرفة ملابس الأشخاص ورسوم الستائر وتميزت أيضا بالألوان الزاهية مما دعا المصور إلى رسم المزهرية دون وضع مجموعة من الزهور للإشارة إلى وظيفتها لأنه رسم المزهرية بلون داكن لإظهارها ، لإدراكه بأن رسوم الصورة ذات ألوان زاهية ربما لا تظهر معها ألوان الزهور التي سوف يضعها داخل المزهرية .

وخلاصة القول هنا إن رسوم التحف التطبيقية ظهرت بكثرة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وظهرت معظم هذه التحف بأشكال متشابهة لمثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة والتي تنسب إلى نفس الفترة التاريخية ومع ذلك فإن هناك بعض أوجه الاختلاف فيما بينها سوف نشير إليها باستعراض أشكال ورسوم التحف التطبيقية والتي من أبرزها التحف المعدنية التي تنوعت كثيرا في صور المخطوطات ومنها أشكال الأسلحة حيث ظهرت السيوف المستقيمة والسيوف المقوسة ، وقد سبق الحديث عن أن معظم هذه الرسوم تشابهت مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة[1] ولعل أشكال السيوف وطريقة صناعتها جعلت من السهل على المصور أن ينقلها إلى تصاويره بنفس أشكالها فرسم السيف لا يحتاج إلى مساحة كبيرة كما أنه لا يحتاج إلى تعقيد في رسمه حتى في مقبضه الذي يعد أيضا سهلاً ولذلك فإن أوجه التشابه بين ما وصلنا من سيوف مختلفة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وبين ما ظهر في صور المخطوطات خلال

---

(١) انظر صفحات ١٢٦ ـ ١٣٢ من هذا البحث .

هذين العصرين تعد كثيرة أما أوجه الاختلاف فهي قليلة ولعلها كانت أكثر ظهورا في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ففي صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الإمبراطور هيرودوس (لوحة رقم ٧٣) وفيها نشاهد رسم السيف المستقيم الذي يتمنطق به ذلك الحارس الذي يسلم الرأس لسالوم حيث يبدو من رسم السيف أن الجزء العلوي منه عريض بشكل يخالف المألوف تماما فالمعتاد في صنع السيف أن يقل عرضه كلما اقتربنا من قمته أو سنه الأمامي حتى يؤدي وظيفته بشكل جيد كما انه لا يمكن اعتباره إحدى السيوف التي كانت تستخدم لحملها في المناسبات لأن الجندي الذي يحمله من الجنود وليس من الأمراء أو السلاطين والواضح أن التصويرة بشكل عام تميزت بإهمال المصور لبعض تفاصيلها حيث إن الجندي لا يرتدي الخوذة على سبيل المثال ، كما أن الغمد الذي بداخله السيف ينتهي بقمة كروية الشكل قلما نجدها في أشكال الأغماد التي كانت تحفظ بها السيوف ويتضح ذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد ومعه الحارث على ظهر جملين في رحلة برية (لوحة رقم ٧٤) حيث يظهر هنا غمد السيف وشكله .

أما عن الرماح فهي متشابهة تماما مع ما وصلنا من رماح خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فإذا كان الاختلاف بسيطا في أشكال السيف فإن الاختلاف هنا يعد نادرا نظرا لأن شكل الحراب لا يحتاج إلى دقة ومهارة من الفنان كما أن الرماح لا تحتاج إلى رسم جراب لحفظها به مثل السيوف ، ولذلك ظهرت الحراب والرماح بأشكالها الطبيعية وبرؤوسها المدببة في معظم ما وصلنا من صور المخطوطات حتى في الرسم الموجود على أحد الأوراق التي ترجع إلى ما قبل القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي (لوحة رقم ٤) إلا أن إحدى صور مخطوط الأربع بشائر المشار إليه والتي تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) والتي ظهرت بها أشكال الحراب ذات رؤوس كروية الشكل مما يعد اختلافا واضحا بينها وبين مثيلاتها لكن ربما كما سبق القول إن المصور لم يهتم كثيرا ببعض التفاصيل الخاصة بالصورة واكتفى فقط بما يمثل موضوعه دون الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة .

وقد كانت أشكال القوس والسهم والترس أكثر دقة في رسمها وخاصة في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي وكانت متشابهة تماما في كافة أجزاءها مع ما وصل إلينا منها ، وقد ظهر ذلك في صور مختلفة من مخطوطات مختلفة (لوحة رقم ٨٤ ، ٨٥) إلا أن الاختلاف وضح أكثر في أشكال الخوذات التي رسمت في صور المخطوطات المختلفة وبأشكال متنوعة (لوحات رقم ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨) وهي تختلف فيما بينها كما أنها أيضا تختلف في أشكالها عن شكل الخوذة المعتاد وإن كانت الخوذ التي ظهرت في صورة من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٤) تمثل أقرب أشكال الخوذ تشابها مع ما وصل إلينا من خوذ .

أما أوجه الاختلاف الحقيقية بين رسوم الأسلحة في صور المخطوطات وبين مثيلاتها فهو عدم ظهور بعض الأسلحة في صور المخطوطات نهائيا حيث إن هناك أسلحة كانت لها دورها الكبير في الحروب وفي عمليات القتال ولم تظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وكان أبرزها :

الخنجر والذي يتكون عادة من نصل قصير ذي حدين وكان يصنع من الحديد أو الصلب ويثبت به مقبض من المعدن أو من العاج كما كان للخنجر غمد يحفظ به وكان يصنع من المعدن أيضا أو من العاج أو الأبنوس ، ويختلف الخنجر في شكله عن السيف فهو أقصر منه ويصنع دائما بحدين ويندر تزويده بواقية وبالرغم من أهمية الخنجر وشيوع استخدامه في عصر المماليك على وجه الخصوص فإنه لم يعرف من خناجر ذلك العصر سوى خنجر واحد ينسب إلى السلطان طومان باي ويحتفظ به متحف الهرميتاج بلينجراد[1] ولعل عدم وصول خناجر إلينا من هذا العصر بهذا الشكل يوضح لنا أيضا عدم ظهور مثل هذه النوعية من الأسلحة في صور المخطوطات أو ربما يكون مكان حمل الخنجر بالنسبة للشخص والذي يختلف عن مكان حمل السيف هو السبب وراء عدم ظهور أشكال الخناجر في صور المخطوطات حيث إن المعتاد بالنسبة لحمل الخنجر هو خلف السترة الخارجية للرجل أي أن الخنجر يكون دائما مستورا خلف اللباس الخارجي للجندي أو للشخص المدني الراغب في حمل مثل هذه النوعية من السلاح للحماية ولذلك ربما وجد المصور صعوبة

---

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، ص٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

بالغة في رسم شكل الخنجر في صور المخطوطات فكيف يرسم الخنجر وهو عادة يكون مختفيا وربما استعاض عنه برسم السيف المستقيم ذي الحجم القصير .

وبالإضافة إلى عدم ظهور الخنجر في صور المخطوطات لم يظهر أيضا الدرع ، والدرع المعدني يعد من أهم وسائل الدفاع وأسلحته التي استخدمت في كافة العصور الإسلامية وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي وكان الدرع يضم رداء حربيا من حديد قد يكون طويلا على هيئة معطف يغطي معظم جسم المحارب أو قصيرا على هيئة قميص يغطي النصف العلوي ، كما يعتبر من مكونات الدرع الواقيات المعدنية التي كان المحارب يلبسها لوقاية رأسه وساعديه ورجليه ولم يصل إلينا أي درع مؤرخ من عصر المماليك ولكن وصلنا بعض الدروع تحمل كتابات تسجيلية تضم اسم السلطان أو الأمير الذي صنع في عهده الدرع وكانت الدروع تصنع من حلق مستديرة من حديد حيث كان ينسج الحلق في صفوف أفقية ورأسية متشابكة وكأنها خيوط السدى واللحمة التي يتكون منها القماش المنسوج[1] وبالرغم من أهمية هذه النوعية من الأسلحة إلا أن عدم ظهورها في صور المخطوطات يسترعي الانتباه وربما نجد تفسيرا لذلك إذا اعتبرنا أن الدرع كان خاص بلبس الجندي المحارب وكان يرتديه وقت المعركة ولم تصل إلينا أي صور مخطوطات تمثل معارك حربية حتى يتمكن المصور من رسم الدروع التي يرتديها هؤلاء الجنود المحاربون ولذلك فقد انعدم ظهور مثل هذه الدروع في صور المخطوطات حيث إن أشكال ورسوم الجنود التي ظهرت في صور المخطوطات كانت قاصرة على وقوفهم أمام قلعة أو حراستهم لها أو ظهور هؤلاء الجنود في حلقات التدريب والتعليم على أشكال الفروسية وغيرها ولم يظهر أحد الجنود أثناء القتال وهو يرتدي مثل هذه الدروع على اعتبار أن هذا اللباس يقتصر لبسه أثناء المعركة الحربية ، وربما يكون هناك سبب آخر وراء عدم ظهور أشكال الدروع في صور المخطوطات فإذا كان لبس الدروع خاصا بالجندي أثناء المعركة ففي غير هذه الأحوال فإن رسم الجندي لا يعد بالأهمية الكبرى أي أن الجندي المرسوم في صور المخطوطات في غير موضوع القتال يمثل شخصا ثانويا يكمل موضوع الصورة فقط وليس هو الشخصية الرئيسية في التصويرة والمعروف أن الفنان أو

---

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ٣١٠ .

المصور دائما ما كان يركز اهتمامه على الشخصية الرئيسية داخل الصورة فيهتم بكل تفاصيلها من ملامح وجلسة وملابس وغيرها دون الاهتمام ببقية الأشخاص ولذلك قل ظهور مثل هذه النوعية من الدروع في صور المخطوطات .

ومن الأسلحة الأخرى التي لم تظهر في صور المخطوطات الطبر (البلطة) وهو أحد أسلحة الهجوم المعدنية التي استخدمها المحارب ولم تقتصر استخداماتها على وقت الحرب فحسب وإنما استخدم الطبر في وقت السلم أيضا في حراسة السلاطين في مجالسهم وفي تحركاتهم داخل قصورهم وخارجها حيث إن إحدى فرق الحراسة الخاصة بالسلاطين المماليك كانت تسمى (بالطبر دراية) نسبة إلى حمل أفرادها للأطبار أثناء الحراسة للسلاطين ، وعن عدم ظهور مثل هذه النوعية من الأسلحة في صور المخطوطات يمكن القول إن عدم ظهور أشكال ورسوم السلاطين في صور المخطوطات بشكل كبير ساعد أيضا على عدم ظهر مثل هذه النوعية من الأسلحة لطبيعة استخدامها وبالتالي فلم يصل إلينا صور مخطوطات تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي ظهر فيها شكل الطبر أو البلطة هذا بالنسبة إلى رسوم الأسلحة بكافة أشكالها .

أما عن بقية أشكال التحف المعدنية التي ظهرت في صور المخطوطات فإن رسوم الأباريق قد تنوعت بشكل واضح في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ويدل على ذلك ما وصلنا من أباريق تحتفظ بها المتاحف المصرية والأجنبية والتي كانت ذات طراز واحد وشكل يكاد يكون نسخة طبق الأصل باستثناء اختلافات بسيطة في بعض أجزاءها كالصنبور أو الفوهة إلا أن بقية أجزاء الإبريق كالقاعدة أو الرقبة تمثل نموذجا متشابها (لوحات رقم ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) أما ما ظهر في صور المخطوطات فقد تنوعت أشكاله واختلفت في كافة أجزائها سواء القاعدة أو البدن أو الرقبة وكان الاختلاف الأكبر في شكل الصنبور الذي رسم على شكل رأس حيوان خرافي يفتح فمه لينزل منه الماء كما في صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) وأيضا في صوره من مخطوط الحيل المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ٩٠) وفيه رسم المصور الصنبور على شكل رأس حيوان بالإضافة إلى رسم طائر يعلو غطاء الإبريق ، وفي صورة أخرى رسم الفنان الإبريق خليطا

بين رسم الزهرية والإبريق بمعنى أنه رسم أجزاء الإبريق بشكل واضح ثم أضاف إليه رسم مجموعة من الزهور وقد وضعت داخل الإبريق ليرمز إليه على أنه مزهرية وذلك في صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٩) والواقع أن الفنان بذلك قد خرج برسم الإبريق هكذا عن وظيفته التي كانت مخصصة لصب المياه واستعماله في حفظ المياه لاستخدامها للوضوء والغسيل وغيرها بينما رسم الزهور هنا ليس له أي معنى وإذا كان المصور كان يرغب أن يرسم مزهرية فإن رسم المزهرية يختلف عن رسم الإبريق تماما والواضح أن الفنان ربما أشار إلى أن هذا المنزل يحتوى على أدوات منزلية متعددة فخلط رسم المزهرية بالإبريق ليشير إلى تعدد هذه الأدوات لكنه لم يوفق في ذلك .

وفي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني (لوحة رقم ٩٢) رسم الفنان شكلا للإبريق يعد أقرب أشكال الأباريق التي رسمت في صور المخطوطات تشابها مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة حيث إن الإبريق رسم بكافة أجزاءه كالقاعدة والبدن والرقبة كما أن يد الإبريق ذات وضع طبيعي بالإضافة إلى أن الصنبور يتشابه تماما مع مثيله بالأباريق المصنوعة بالفعل .

ومن خلال مجموعة الأباريق المرسومة في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن هناك تشابها في رسم الإبريق بشكل عام أي أن التشابه الواضح هنا يتمثل في الشكل العام للإبريق كرسم القاعدة أو البدن أو الرقبة ويد الإبريق أما الاختلاف فكان في شكل الصنبور الذي تنوع أكثر في صور المخطوطات لكن يحسب للفنان أنه استطاع رسم أشكال متنوعة للإبريق عكس الأباريق التي وصلت إلينا والتي كانت جميعا متشابهة وتعد نسخة واحدة لا توجد فيها أي اختلافات .

وإذا كان هناك تشابهاً في الشكل العام للأباريق فإن ما وصلنا من أشكال الثريات اختلف تماما عن أشكالها ورسومها في صور المخطوطات وبين ما هو قائم بالفعل في المنشآت المعمارية .

فبالنظر إلى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نلاحظ أن الثريا كانت دائما ترسم عبارة عن مجموعة من الخانات معلقة في السقف عن طريق مجموعة من

السلاسل المعدنية وقد اختلفت هذه الخانات في عددها ما بين صورة وأخرى فكان عددها ثلاثة في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة ٣٥) ثم زاد العدد إلى سبع خانات في صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٩٦) ثم ظهر شكل آخر للثريا في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الامبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ٩٧) وفيها نشاهد شكلا يختلف عن الأشكال السابقة ومع ذلك فإن ما وصل إلينا من أشكال الثريات يختلف تماماً عن مثل هذه الأشكال كما في الثريا التي تتدلى من سقف إيوان القبلة بمدرسة السلطان قنصوة الغوري (لوحة رقم ٩٨) ويمكن القول إن شكل الثريا في صور المخطوطات في العصر الأيوبي وبداية العصر المملوكي كان يمثل شكلا متشابها للثريات المعلقة بالمنشآت المعمارية والتي ربما يكون قد أصابها التلف ولم يصلنا منها واحدة لتؤكد هذا التشابه ومع تطور العصور تطور شكل الثريا للشكل الذي وجد في صورة مخطوط دعوة الأطباء ولكن ظهور الثريا بشكل مغاير تماما في مدرسة السلطان قنصوة الغوري يوحي بضخامة المنشأة التي اتسمت جدرانها بالارتفاع الملحوظ وكان من الطبيعي أن يتجاهل الصانع أو المعماري وضع ثريا بهذا الشكل الذي يمثل مجموعة من الخانات لوضع الشموع بها لعدم جدواها في إنارة المنشأة فاستعاض عنها بصنع ثريا اكثر تطورا وأكثر ضخامة من تلك التي ظهرت في صور المخطوطات لكي تؤدي وظيفتها بشكل تام ولتساعد على إضاءة المكان عن طريق وضع مصابيح ذات إنارة أكثر قوة من تلك الشموع والدليل على ذلك أيضا انتشار المشكاوات بشكل واضح خلال هذا العصر ، وهذا لا يعني أن أشكال الثريات ذات الخانات كانت من وحي الفنان أو المصور بل يمكن القول إنها بالفعل كانت موجودة وأنها كانت تمثل طراز الثريات في العصرين الأيوبي والمملوكي ونظرا لتطور المنشآت المعمارية فكان استخدامها بنفس شكلها ليس له جدوى .

أما عن الطسوت فإن ما وصلنا منها خلال العصر الأيوبي يتمثل في طست السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٥٠٤٣) (لوحة رقم ٩٩) وخلال العصر المملوكي ويتمثل في طست السلطان الناصر محمد بن



قلاوون المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن فهي تختلف بعض الشيء عن أمثلة الطسوت التي وصلت إلينا من خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وإذا كان العصر الأيوبي قد ندر في صور المخطوطات المنسوبة إليه أشكال الطسوت إلا أن ما ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي يشتمل على عدة أوجه للاختلافات حيث إن حجم الطسوت وأشكالها المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية يعد صورة ذات نمط واحد أي أن أشكالها وطريقة صناعتها متشابهة تماما مما يؤكد على أن شكل الطست لم يختلف من عصر لآخر على اعتبار أن الأمثلة التي طرحت والتي تنسب إلى العصر الأيوبي والمملوكي متشابهة تماما أما ما ظهر منها في صور المخطوطات فتختلف كثيرا عن هذا الشكل ففي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) نلاحظ أن الطست عبارة عن بدن دائري مائل إلى الشكل المدبب عند قاعه والحواف بارزة للخارج بشكل واضح في حين أن شكل الطست كان ذا بدن دائري ولا نرى فيه هذا الشكل المدبب بل إن القاعدة مسطحة تماما وتعطيه دقة في الشكل ولعل وظيفة الطست نفسها توحي بذلك فلا بد أن يكون القاع مسطحا في حين أن شكل الطست في هذه الصورة يختلف عن الأمثلة التي وصلت إلينا وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٠) نلاحظ أن شكل الطست ظهر بحجم أكبر من الصورة السابقة وأيضا الشكل العام يختلف عما وصلنا من طسوت ، فالملاحظ أن الطست ذو بدن يبدو دائريا والقاع من الخارج ليس به تسطيح بل يأخذ شكلا دائريا مما جعله مختلفا عن الشكل المعتاد للطسوت وربما ومن خلال صور المخطوطات التي ظهرت بها أشكال الطسوت يمكن استنتاج السبب في هذا الاختلاف ، فالناظر إلى الصورة الأولى (لوحة رقم ٦٠) يمثل موضوعها طست الخادمة ويبدو الطست معلقا عن طريق حبل لتوضيح الحيلة الميكانيكية المراد إبرازها كما أن الطست بالتصويرة الأخرى (لوحة رقم ١٠٠) ويمثل طست الكاتبين يبدو محمولا على حامل أو معلقا أيضا دون أن يوضح المصور الشيء المعلق به الطست أي أن الطست في كلتا التصويرتين لا يوضع على الأرض وبالتالي فإن تسطيح القاع ليس له جدوى بالنسبة للمصور طالما أن الطست لن يستند إلى الأرض وسوف يظل هكذا معلقا أي أن ما به من ماء أو أي سائل

آخر لن يتأثر بشكل القاع كونه مسطحا أو دائريا أو مدببا ، كما أن المصور كما سبق القول دائما يركز اهتمامه على إبراز موضوع الصورة دون الاهتمام بعناصر الموضوع المكملة أو الثانوية ويكتفي بالإشارة إليها بما تساعده إمكانياته اعتقادا منه بأن الناظر إلى مثل هذه الصور يكفيه فقط موضوع الصورة الوارد في متن المخطوط .

أما عن رسوم الصواني فقد نجح المصور في رسم العديد من أشكالها المتنوعة في صور المخطوطات وإذا كان ما وصلنا من أشكال الصواني كان عبارة عن الأشكال المعتادة التي تتمثل في الشكل الدائري ذات العمق البسيط والحواف المرتفعة البارزة قليلا إلى الخارج كما في صينية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥١٥٠ (لوحة رقم ١٠١) إلا أن ما وصلنا من أشكال الصواني في صور المخطوطات وإن كان قليل الشبه بها فإنها تنوعت في أشكالها ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٠٢) رسم الفنان اثنان من الصواني واحدة وهي اليمنى ذات ثلاث أرجل مدببة على شكل مثلث مقلوب والثانية رسمها الفنان بدون أرجل وربما يكون شكل الصينية الأخيرة أقرب إلى أشكال الصواني المعتادة فهي ذات شكل دائري ولها جوانب مرتفعة وحواف سميكة ربما تبرز قليلا إلى الخارج ، وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة في ١٠٣) نلاحظ شكلا آخر للصواني فالصينية هنا ليست دائرية كما أن لها قاعدة قمعية الشكل وتختلف بلا شك عما وصلنا من أشكال الصواني ، كما أنها تختلف أيضا عن الأشكال التي ظهرت في المخطوط السابق وفي صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) نلاحظ أن الصينية المرسومة أسفل التصويرة ذات شكل مختلف عما سبق ولولا الدورق الذى تحمله لكانت أقرب إلى شكل الطست منه إلى الصينية ، ومن هنا يمكن القول إن أشكال الصواني تنوعت في صور المخطوطات وظهرت بأشكال مختلفة تماما عما وصل إلينا منها والمحفوظ بالمتاحف المصرية والأجنبية .

وإذا كانت هناك أوجه اختلاف كثيرة في أشكال الثريات والصواني والطسوت وبين رسومها في صور المخطوطات فإن أشكال الشماعد التي وصلت إلينا من خلال صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكي ومنها صورة من مخطوط مقامات



الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٩) لا يختلف كثيرا عما تحتفظ به بعض المتاحف من أشكال الشماعد وخاصة ما صنع منها في إيران والعراق كما أن ما صنع منها في مصر وسوريا وإن كان لم يصلنا أمثلة منها إلا أنها كانت بكل تأكيد تتشابه مع أشكالها في صور المخطوطات .

وبعد استعراض مجموعة التحف المعدنية وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها في صور المخطوطات يمكن القول إنه بالرغم من اشتمال مثل هذه الصور على كافة أشكال التحف المعدنية إلا أن بعض منها لم يظهر قط في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وأبرزها كراسي العشاء والمقلمة وبعض التحف المعدنية التي صنعت على شكل طيور وحيوانات .

أما عن التحف الخزفية والزجاجية فقد ظهرت بكافة أشكالها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وكانت أبرز التحف الخزفية هي المزهريات التي شاهدنا بعض أشكالها في صور المخطوطات منها ما تشابهت أشكالها مع ما وصلنا منها ، ومنها أيضا ما ظهر بشكل مختلف بعض الشيء ، لكن بوجه عام يمكن القول إن هذا النوع من التحف الخزفية كان قليل الصنع نظرا لأن استخدامه كان يقتصر على طبقة معينة من الناس لا يمكن أن نطلق عليها الطبقة الأرستقراطية فحسب بل من الممكن أن يكون هناك أفراد من عامة الشعب ولكن إحساسها بالطبيعة وبجمالها جعلها تقتني مثل هذه المزهريات أي أنها ليست قاصرة على طبقة محدودة بقدر ما كان استخدامها قاصرا على نوعية خاصة من الناس ولذلك فإن رسومها قليلة في صور المخطوطات مثلما كانت أعدادها المصنوعة والمحفوظة في بعض المتاحف .

وبمقارنة ما وصل إلينا من أشكال المزهريات وبين مثيلاتها التي رسمت في صور المخطوطات نلاحظ أنها تشابهت في بعض أجزاءها واختلفت في بعضها، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣١) رسم الفنان مزهرية أسفل العقد الأيمن من البائكة الثلاثية ونلاحظ أن شكل المزهرية الذى هو أقرب إلى شكل الزير أكثر أشكالها تشابها إلى حد كبير مع المزهريات التي وصلت إلينا والتي كانت تصنع بنفس هذا الشكل وفي صورة أخرى من مخطوط كشف الأسرار (لوحة



رقم ٢٤) رسم الفنان شكلا آخر للمزهرية أقرب إلى شكل المشكاوات واستمر الفنان في رسم المزهريات بأشكال متنوعة فرسمها في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٢٥) تختلف عن الأشكال السابقة حيث رسم مزهريتين على جانبي الجزء الأوسط منها وهما أقرب في شكلهما إلى أطباق الفاكهة وظهرت المزهرية بشكل آخر في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودليية بأكسفورد (لوحة رقم ١٠٦) وهي هنا أقرب إلى أشكال (أصيص الورد) المعتاد استخدامه في الوقت الحاضر ، ولذلك يمكن القول بعد استعراض مجموعة رسوم المزهريات في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أن رسوم هذه المزهريات وإن كانت قليلة شأنها في ذلك شأن ما وصلنا منها إلا أنها تنوعت وبشكل كبير فلم نجد رسما لمزهرية في إحدى صور المخطوطات يتشابه مع آخر في صورة أخرى إلا أن الواضح أن كافة رسوم المزهريات في صور المخطوطات رسمت بدقة واضحة ومعبرة بالفعل عن الشكل العام لها كما أنها عبرت أيضا عن وظيفة التحفة حيث إن كافة رسومها كان يوضع بها أشكال الزهور والورود للتعبير عن وظيفتها بالإضافة إلى إظهار السمات الجمالية والزخرفية التي تضيفها مثل هذه النوعية من التحف إلى المكان الذي توضع به لكن ما يسترعي الانتباه في رسوم المزهريات في صور المخطوطات أن إحداها ظهرت في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٠٣) وكأنها مصنوعة من المعدن حيث إن لونها بني داكن وتتشابه مع بعض المزهريات المعدنية ومنها واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٠٧) .

ويعد صنع المزهريات المعدنية نادرا حيث إن المعتاد صنعها من الخزف وربما من الزجاج ولذلك فإن المصور يبدو أنه تأثر بالفعل بهذه النوعية من المزهريات المعدنية ونقلها بنفس شكلها وتعمد إظهار مادة صنعها برسمها بلون بني داكن لتوضيح ذلك فظهرت المزهرية بشكل مطابق تماما لشكلها الأصلي وتكاد تكون نسخة طبق الأصل من تلك المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي .

أما عن الأكواب الخزفية فإن ما ظهر منها في صور المخطوطات تشابه تماما مع ما وصل إلينا منها والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٠٨ ، ١٠٩) حيث



ظهرت أشكال الأكواب في صور المخطوطات بنفس الشكل ومنها ما ظهر في صورة من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) وصورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١١٠) وصورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٣) وأخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) والملاحظ في رسوم الأكواب أنها كانت عبارة عن جسم صغير عند القاعدة ويتسع عند الفوهة وبعضاً من هذه الأكواب لم يظهر بها أي نوع من الزخرفة التي ظهرت في الأكواب المشار إليها المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي لكن الفنان نجح في إظهار بعض الشفافية لبعض الأكواب ربما إشارة منه إلى أن بعض هذه الأكواب كان يصنع من الزجاج على اعتبار أن الزجاج أكثر شفافية من الخزف فرسم السائل الموجود داخل الكوب بل قام بتحديد ارتفاع السائل عن طريق رسم خط مستقيم يصل بين جانبي الكوب بالإضافة إلى رسم السائل بلون قاتم بعض الشيء لتوضيح ذلك .

أما عن الأطباق وإن كانت رسومها قليلة في صور المخطوطات ولم تظهر إلا في صورة تنسب إلى العصر الأيوبي من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ١١١) إلا أنها تشابهت كثيرا مع الأطباق التي وصلت إلينا وبعضها محفوظ بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (لوحات رقم ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤) مع الوضع في الاعتبار أمرا هاما وهو إذا كانت هذه الأطباق قد تشابهت مع ما ظهر منها في صور المخطوطات إلا أن هذا التشابه يعد في الشكل فقط لأن مادة الصنع تختلف بالفعل فهذه الطباق مصنوعة من الفخار المطلي بالمينا والذي كانت بداية ظهوره في العصر المملوكي في حين أن هذه الصورة تنسب إلى العصر الأيوبي الذي لم يعرف هذا النوع من الفخار .

وكذلك القدور وإن كان ظهورها في صور المخطوطات كان قاصرا على صورة واحدة فقط من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٩٧) إلا أن عددها في هذه الصورة كثيرا جدا حيث رسم الفنان القدور وهي تلتف مع جوانب التصويرة الثلاثية وكأنها إطار للصورة ورسمها جميعا ذات شكل واحد حيث رسم القدر وفوقه غطاؤه والقدر بهذا الشكل يتشابه تماما مع ما وصلنا من قدور وهناك واحد منها محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١١٦) .

وينطبق هذا الكلام على مجموعة القنينات التي تم استعراضها في البحث[1] حيث تشابهت في عدة أمور مع أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات وأبرزها تلك التي ظهرت في صورة من مخطوط الشاهنامه (لوحة رقم ١١٥) من حيث شكل البدن والرقبة الطويلة والمعروف أن هذه القنينات كانت تصنع من مواد متعددة كالزجاج والخزف أو من العاج أيضا لكن ظهورها في صور المخطوطات يصعب من تحديد مادة صنعها بكل تأكيد لكن الشيء الواضح أن مثل هذه القنينات الفخمة غالبا ما كانت تصنع لطبقة الأثرياء وهذا ما يبدو في الصورة فموضوع الصورة وهو تنصيب جشميد على عرشه يوحي بمدى الرفاهية والفخامة المحيطة بالمكان مما يؤكد أن مثل هذه القنينات غالبا ما كانت تصنع من الخزف ولعل الزخرفة الموجودة على بدن القنينه المرسومة بهذه الصورة توحي بذلك وأن المصور لم يتركها غفلا من الزخرفة لإضافة المزيد من الثراء والفخامة على عناصر موضوعه .

هذا بالنسبة للتحف الخزفية أما بالنسبة للتحف الزجاجية فإن المشكاوات الزجاجية التي ظهرت في صور المخطوطات تعد أبرزها على الإطلاق ولا نستطيع هنا أن نتذكر اختلافا كثيرا في شكل المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات وبين مثيلاتها سواء المحفوظة بالمتاحف المصرية أو الأجنبية وذلك لأن شكل المشكاة وتكوينها يعد بسيطا فهي تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي القاعدة والبدن والرقبة ومن هنا فإن الأمر يعد سهلا للمصور ، فرسمها مطابقة في كافة أجزائها دون اختلاف بينها وبين المشكاوات القائمة بالفعل وذلك في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) وصورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٩) أو في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي (لوحات رقم ٢٤ ، ٣١، ٣٦ ، ٩٦)[2] أما أوجه الاختلاف البسيط فيما بينها فيتمثل في الزخرفة التي اشتملت عليها المشكاوات المحفوظة بالمتاحف

---

(١) انظر صفحات ١٧٥ ـ ١٧٦ من هذا البحث

(٢) انظر صفحات ١٨٣ ـ ١٨٨ من هذا البحث

وأبرزها العناصر الكتابية والعناصر النباتية بالإضافة إلى أشكال الرنوك مثل رنك الكأس أو رنك النسر وغيرها من العناصر الزخرفية التي كانت أهم وأبرز ما تميزت به تلك المشكاوات (لوحات رقم ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧) في حين أن المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات المشار إليها لم نجدها تحمل أي نوع من هذه العناصر الزخرفية باستثناء محاولات بسيطة من المصور لزخرفة بعضها عن طريق رسم خطوط متماوجة بسيطة على بدن المشكاة في بعض صور هذه المخطوطات .

وربما يكون الاختلاف الآخر قد ظهر عند عمل هذه المقارنة ويتمثل في أن بعض هذه المشكاوات التي وصلت إلينا قد صنعت من مواد أخرى غير الزجاج فقد وصل إلينا بعضا منها صنع من البرونز وأبرزها واحدة باسم السلطان بيبرس وتؤرخ بالقرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي (لوحة رقم ١٥٠) واعتقد أن مثل هذه النوعية من المشكاوات كانت لا تستخدم للإضاءة لأن مادة البرونز غير نافذة للضوء وبالتالي فإن صنعها من هذه المادة لا يجعلها تقوم بتأدية وظيفتها الأساسية وربما يكون صنعها من مواد أخرى كان بهدف الاستمتاع بمثل هذه النوعية من التحف على اعتبار أن اقتنائها يمثل نوعا من الثراء والرفاهية فكانت تصنع ويتم اقتنائها من أجل الطابع الزخرفي وإضافة لمسة جمالية للمكان الذي سوف توضع فيه .

أما عن التحف الخشبية فقد تنوعت أيضا واستطاع الفنان أن يتناول أكثر أشكالها في رسومه خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وكان أبرزها على الإطلاق المنابر الخشبية التي رسمت بأشكال متنوعة بعضها يتشابه تماما من حيث الشكل العام مع المنابر التي وصلت إلينا سواء المحفوظة بالمتاحف أو التي مازالت قائمة بالعمائر الدينية المختلفة والبعض الآخر اختلف في شكله .

أما من حيث المنابر التي تشابهت مع مثيلاتها في صور المخطوطات فنلاحظ في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) والتي تنسب إلى العصر الأيوبي أن المنبر المرسوم هنا يتكون من باب المقدم ثم درجات المنبر التي تؤدي إلى جلسة الخطيب وخلف الخطيب هناك مسند يسند عليه الخطيب ولم يفتقد هذه المنبر هنا سوى عدم وجود الجوسق العلوي الذي يعلو الخطيب ونفس الأمر بالنسبة

للمخطوطات في العصر المملوكي ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٣٦) يلاحظ تشابه أجزاء المنبر من حيث باب المقدم ودرجات السلم وجلسة الخطيب في الصور السابقة كما أنها تتشابه أيضا مع المنابر الحقيقية ويلاحظ هنا أيضا عدم وجود الجوسق إلا أن المنبر قد ظهر بشكل متكامل في صور من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) وفيها رسم الفنان المنبر بكافة أجزاءه فرسم باب المقدم والريشتين ودرجات السلم بالإضافة إلى الجلسة والجوسق العلوي الذي تغطيه قبيبه صغيرة تبدو واضحة أعلى رأس الخطيب والمنبر بهذا الشكل يتشابه تماما مع أشكال المنابر التي وصلت إلينا والمحفوظ إحداها بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٠٨٠) (لوحة رقم ٤٨ ، ٤٩) حيث يتضح أن المنبر والريشتين وباب المقدم والجوسق العلوي تتماثل تماما مع رسمه فى هذه الصورة ومع كل هذا التماثل استطاع الفنان أن يرسم بعض هذه المنابر التي تختلف تماما عما وصلنا من منابر فعلى سبيل المثال هناك صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمكتبة كمبردج (لوحة رقم ٥٠) حيث نلاحظ أن المصور هنا رسم منبر عبارة عن مجموعة من الدرجات التي تنتهي بجلسة صغيرة لدرجة أن أرجل الخطيب ترتكز على بعض درجات المنبر وهذا الشكل من المنابر بطبيعة الحال لم يصل إلينا مثيله كما أنه يختلف تماما عن الشكل الحقيقي للمنبر وهناك أيضا إحدى أشكال المنابر التي تختلف عن أشكال المنابر ففي صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمدينة ميونخ (لوحة رقم ٥١) وفيها يلاحظ أن المصور هنا رسم المنبر عبارة عن مجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة يقف عليها الخطيب دون أي اعتبار لتكوين وشكل المنبر بشكله الطبيعي أي أن الفنان في هذه الصورة والصورة السابقة رمز إلى شكل المنبر بمجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة تاركا بقية عناصر المنبر المتمثلة في باب المقدم والريشتين والجوسق العلوي .

ونستطيع هنا أن نذكر أسباب ذلك ، فالملاحظ أن أشكال المنابر التي تتشابه في رسومها مع أشكال المنابر الحقيقية جميعها رسمت داخل صورة يقع موضوعها داخل مسجد سواء التي تنسب إلى العصر الأيوبي أو إلى العصر المملوكي أما رسوم المنابر التي اختلفت في

أشكالها عن المنابر الحقيقية فهي تتم في مكان خارجي ولذلك يكون مكان وموضوع التصويرة هو أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاف .

وهناك أيضا ملاحظة جديرة بالذكر حيث تميزت بعض العمائر الدينية باشتمالها على منبر رخامي وليس خشبي كما هو المعتاد ولعل مدرسة السلطان حسن أبرز المنشآت التي اشتملت على منبر رخامي (لوحة رقم ١٥١) لكن التكوين العام للمنبر الرخامي لا يختلف عن المنبر الخشبي ولكن لم يظهر في صور المخطوطات ذلك النوع من المنابر حتى لو أراد الفنان أن يرسم منبرا رخاميا فربما لا تساعده إمكانياته لذلك على الأقل لإظهار شكل الرخام في حين أن رسم المنابر الخشبية أسهل بالنسبة له كما أنها هي الأشكال المعتادة ، هذا بالنسبة للمنابر أما عن الأبواب الخشبية فإن الاختلاف واضح بينها وبين ما ظهر في صور المخطوطات وخاصة المرسومة داخل المبنى ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٢٩) رسم الفنان إحدى هذه الأبواب الخشبية عبارة عن درفتين كل درفة بها دائرتين مزدوجتين في وسطهما يمثلان مقبضين للباب وينتهي الباب بشكل مدبب وتغطيه زخرفة نباتية ويمكن اعتبار هذه الزخرفة كورنيش يغطي أعلى الباب وربما هي جزء من الباب وهو الأقرب إلى الصواب فيكون الباب بذلك مستطيل الشكل تزخرف أركانه العلوية زخرفة نباتية ، وبمقارنة هذا الباب بما وصل إلينا من أبواب مماثلة ومنها باب خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٣٧٦٨) (لوحة رقم ١٥٢) وهو باب مستطيل الشكل مكون من درفتين كانت تثبت في المبنى عن طريق ست مفصلات نحاسية مازالت تحتفظ بشكلها اللامع والدرفة اليمنى لها مقبض من النحاس وتزخرف الباب زخرفة هندسية ويتشابه هذا الباب مع الباب الذي ظهر في صور المخطوطات في أنه مستطيل الشكل مكون من درفتين وفي وجود المقبضين لكن الزخرفة اختلفت بين الأشكال الهندسية وبين الأشكال النباتية التي زخرفت الباب المرسوم في هذه التصويرة وهناك أيضا مثال آخر للأبواب الخشبية التي ما زالت موجودة بأماكنها الأصلية وزخرفت أيضا بزخارف هندسية وهو أحد أبواب مسجد المؤيد شيخ (لوحة رقم ١٥٣) حيث يتشابه مع الأبواب التي ظهرت في صور المخطوطات من حيث الشكل مع اختلاف في الزخرفة ن لكن يبقى شيء مهم يجب ذكره هنا وهو

الأبـواب المصـفحة بالمعـدن الـتي اشـتملت عليهـا معظـم المنشـآت المعماريـة وعلـى وجـه الخصـوص الـتي تنسـب إلى العصـر المملـوكي في حـين لم نجـد مـا يماثلـها في صـور المخطوطـات مـع وجـود البـاب الخشـبي الضـخم داخـل الصـورة إلا أن الجـزء المصـفح لم يظهـر بشـكل واضـح ولعـل هـذا الأمـر لم يسـترع اهتمـام المصـور باعتبـار أن وجـود مثـل هـذه الأبـواب الخشـبية المصـفحة والـتي تتصـدر كتلـة المـدخل الرئيسـي قـل ظهورهـا في صـور المخطوطـات لقلـة ظهـور واجهـات العمـائر كمـا أنـه يعـد دلـيلا آخـر علـى أن الفنـان رسـم أبوابـا خشـبية ضـخمة في واجهـة منشـآته الـتي ظهـرت في صـور المخطوطـات للتعـبير عـن هـذا النـوع من التحف الخشبية دون إظهار كافة تفاصيله الموجودة بالأبواب الملحقة بالعمائر .

وأخـيرا يمكـن القـول إن التحـف التطبيقيـة بكافـة أنواعهـا وأشـكالها الـتي وجـدت في صـور المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبي والمملـوكي اشـتملت علـى العديـد مـن أوجـه التشـابه والاخـتلاف بينهـا وبـين مثيلاتهـا المحفوظـة بالمتـاحف المختلفـة وغيرهـا ممـا لا يـزال موجـوداً بأماكنه الأصلية ، وذلك لأسباب كثيرة ومتعددة .



الفصل الثالث

العناصر الزخرفية التى استخدمت فى زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى



تفــوق المســلمون تفوقــا ملحوظــا في الزخرفــة ، ففضــلا عــن اســتخدامهم في أول الأمــر للأساليب الزخرفيـة السابقة فـإنهم لم يلبثـوا أن طـوروا هـذه الأشكال وابتكـروا أشـكالا زخرفيـة ذات طابع إسلامي متميز .

وفـن الزخرفـة لم يكـن في أول الأمـر فنـا قائمـا بذاتـه مـن فنـون الكتـاب ذلـك أن التخصـص الـدقيق في كـل فـن مـن فنـون الكتـاب لم يعـرف في القـرون الإسـلامية الأولى حيـث إنـه مـن الممكـن أن يقـوم الفنـان الواحـد بأعمـال فنـون الكتـاب جميعهـا مـن زخرفـة وتـذهيب وتصـوير وخـط وتجليـد وأحيانـا يقـوم بفنين أو أكثـر ثـم تطـور الأمـر فيمـا بعـد ، حيـث إن هـذه الأعمـال صـار يقـوم بهـا عـدد مـن الفنـانين كـلاً حسـب تخصصـه ومـن هنـا عـرف الرسـام والمـذهب والخطـاط والمجلـد والمصـور ، وإذا كانـت الزخرفـة الإسـلامية المبكـرة لم تتخـذ شـكلا متميـزا يعـبر عـن الطـابع الإسـلامي فإنهـا لم تلبـث أن أخـذت في التطـور إلى أن اتخـذت أشـكالاً مختلفة متميزة تعبر عن الروح الإسلامية .

ولقـد اسـتطاع الفنـان المسـلم أن يطـور بـل يبتكـر العديـد مـن التصـميمات الزخرفيـة المتنوعـة النباتيـة والهندسية والكتابيـة بأشـكال كـثيرة ومتعـددة وظهـر ذلـك واضـحا في كافـة إنتاجـه مـن التحـف المختلفـة ومـن مـواد مختلفـة[1] ليس هـذا فقـط بـل إننـا شـاهدنا أن هـذا المصـور اهـتم بزخرفـة العديـد مـن التحـف التطبيقيـة المختلفـة الـتي ظهـرت في صـور المخطوطـات حيـث يبـدو في تصـاوير مخطـوط مقامـات الحريـري ميـل الفنـان إلى الطـابع الزخـرفي المتـأنق بشـكل واضـح وربمـا يرجـع ذلـك إلى أن الفنـان الـذي قـام بتزويـق هـذا المخطـوط حـاول أن يظهـر الجانـب الزخـرفي بهـذا الشـكل لكـي يتناسـب مـع الأسـلوب الأدبـي للمقامـات الـذي يتميـز بدرجــة عاليــة في اســتخدامه للمحســنات البديعيــة اللفظيــة كالجنــاس والتوريــة والــوزن وفي التلاعـب بالألفـاظ علـى حسـاب المعنـى والمبالغـة في اسـتخدام الزخرفـة اللغويـة وفي إظهـار الـتمكن مـن اللغـة ومعرفـة المترادفـات ويتضـح ذلـك بشـكل كـبير في نسـخ المقامـات المزوقـة بالتصـاوير الـتي تنسـب إلى القـاهرة حيـث يبـدو أن رسـامي القـاهرة كـانوا أكثـر الرسـامين توفيقـا في ترجمــة لغــة المقامــات إلى تصــاوير لا تقــل في مســتواها الفـني عــن قيمتهــا الأدبيــة ، كمــا يتضـح منهـا أيضـا أن رسـامي القـاهرة قـد فهمـوا طبيعـة المقامـات ووضـحوها بأسـلوب يتفـق تمامـا

---

(١) Eva , Wilson : Islamic designs , British Museum publications , London 1995

مع أسلوبها اللغوي وقد انعكس ذلك كله على رسوم العمائر والتحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي واستطاع الفنان استخدام كافة عناصره الزخرفية في زخرفة هذه التحف حسب حجمها داخل الصورة وقد وفق في كثير من الصور وفي زخرفة ما بها من رسوم عمائر وتحف تطبيقية مختلفة بزخارف دقيقة بالرغم من صغر حجمها وكانت أبرز هذه العناصر الزخرفية .



العناصر النباتية

كانت العناصر الزخرفية النباتية أكثر أنواع الزخرفة استخداما في زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات وذلك نظرا لأهميتها ، فالزخرفة النباتية هي المجال الفني الذي ساعد الفنان المسلم أن يبدع في زخارفه وكانت زخرفة الأرابيسك[1] هي السمة الرئيسية لهذه النوعية من الزخرفة وباستعراض مجموعة من صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي يتضح ذلك ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) قام المصور بزخرفة كوشات العقود بزخارف نباتية عبارة عن فروع وأوراق نباتية متشابكة كما زخرف عقد المحراب الموجود خلف الخطيب بزخرفة نباتية معقدة ومتشابكة أيضا وفي صورة أخرى من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٤٦) زخرف الفنان العقد الذي يتوج مدخل الحانوت بزخارف نباتية عبارة عن أوراق ثلاثية وفروع متماوجة تحصر بداخلها أوراق نباتية وتتسم الزخرفة بشكل عام بالتشابك .

وفي صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٨٩) زخرف المصور الثياب التي ترتديها زوجة الملك بلاذ بزخارف نباتية غاية في الروعة عبارة عن أوراق وفروع نباتية متدخلة نفذت بدقة وهناك صورة أيضا من نفس المخطوط (لوحة رقم ١١١) وفيها زخرف الإطار العلوي الذي يعلو كرسي الملك بزخرفة نباتية عبارة عن فروع تحصر بداخلها أوراق نباتية وزخرفت أيضا ثياب ابنة الملك وثياب الملك التي أسفل العباءة الخارجية .

---

(١) تنم هذه الزخرفة عن أصلها العربي وهي كما عبر عنها الأستاذ بشر فارس بكلمة " الرقش " ويفضل بعض علماء الآثار أن يستعمل كلمة " التوريق " في كتاباته وهي تدل في تاريخ الفن على نوع معين من الزخرفة ابتدعه الفنان المسلم ، حقا إنه لم يبتكر وحدات زخرفية جديدة بل استعمل ما وجده بين يديه من مختلف الفنون السابقة على الإسلام إلا أنه أظهر مقدرته في طريقة رسم هذه الوحدات وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو كأنها اخترعت لأول مرة وما هي كذلك ولكنه صهرها في بوتقته ومزجها بفلسفته وسلط عليها أشعة عبقريته فخرجت من بين يديه فنا جديدا لا يخفى عليك أصله ولكنك لا تستطيع أن تنكر عليه شخصيته القوية الواضحة . لمزيد من التفاصيل انظر :

محمد عبد العزيز مرزوق :مكانة الفن الإسلامي بين الفنون ، مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة . المجلد التاسع عشر . الجزء الأول ، مايو ١٩٥٧ ،مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٠م، ص ١٢٣ . ١٢٤ . وانظر أيضا :

Oleg Grabar : the formation of Islamic art , London 1987 , p.,178 – 194 .

Farid Shafi'I : simple calyx ornament on Islamic art (A study Arabesque) Cairo Universty press , 1957

وقد تطورت الزخرفة النباتية التي تزخرف رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في نهاية العصر الأيوبي وظهرت بشكل أكثر دقة وجمالا ومنها تصويرة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة (لوحة رقم ١٣٨) حيث رسم الفنان كوشتي العقد الذي تتدلى منه الستارة بزخرفة نباتية عبارة عن أوراق ثلاثية وأيضا مراوح نخيلية وفروع متشابكة تتسم بالحيوية والحركة .

ومن خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي استمر الفنان على نفس النهج واستخدم الزخرفة النباتية في زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية وكانت أكثر رسوم العمائر استخداما لهذه الزخرفة هي كوشات العقود ومن هذه الصورة واحدة من مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ٢٥) حيث زخرفت كوشتي العقود الصغيرة الجانبية بزخرفة عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية صغيرة وفي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن (لوحة رقم ٢٦) زخرفت أيضا كوشتي العقد بزخرفة عبارة عن فروع تحصر بداخلها أوراق نباتية والزخرفة تتسم بالتشابك والتداخل ونفس الشيء في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) فزخرفة كوشات العقود عبارة عن زخرفة نباتية متداخلة كما أن الزخرفة النباتية عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية تتسم بالدقة في تنفيذها ، وفي صورة من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) زخرفت كوشتي العقد بزخارف عبارة عن أوراق ثلاثية محصورة داخل فروع نباتية متماوجة وفي صورة أخرى لمخطوط الشاهنامة (لوحة رقم ٧٠) استخدمت الزخرفة النباتية في أروع أشكالها في زخرفة كوشة العقد وبالإضافة إلى كوشات العقود زخرفت أيضا ملابس الأشخاص بنفس النوع من الزخرفة ففي صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمكتبة كمبردج (لوحة رقم ٥٠) زخرفت ثياب بعض الأشخاص الجالسين بزخارف نباتية بسيطة عبارة عن فروع نباتية تخرج منها بعض الأوراق وفي صورة أخرى من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمدينة ميونخ (لوحة رقم ٥١) زخرفت ثياب بعض الأشخاص بزخارف عبارة عن فروع وأوراق نباتية كما زخرف المنبر الذي يقف عليه الخطيب بنفس النوع من الزخرفة وظهرت به أوراق نباتية خماسية وثلاثية الفصوص محصورة داخل فروع نباتية ولعل الفنان قد وجد في ملابس



الأشخاص فرصة لإظهار مواهبه الفنية في رسم زخارفه النباتية فأبدع في زخارفه واتسمت بالدقة والحيوية في بعض صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٩٢) وفيها زخرف الفنان ثياب الشخص الأيمن بزخرفة نباتية عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية محصورة داخل فروع نباتية متماوجة وتتسم بالتشابك لدرجة التعقيد ونفس الشيء في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٠٣) فزخرفت ثياب الشخص الأيسر من الصورة بزخارف نباتية مشابهة لنفس زخارف الثياب في الصورة السابقة وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ١٣٦) زخرفت ثياب إحدى الخادمات بزخرفة عبارة عن أوراق ثلاثية محصورة داخل فروع نباتية متداخلة ومتشابكة .

وفي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فرير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) استخدم الفنان الزخرفة النباتية في زخرفة الإطار المستقيم الذي يعلو العمودين ولكن الزخرفة هنا تختلف بعض الشيء فهي عبارة عن عنصر زخرفي نباتي مكون من مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية تكوّن في شكلها العام عنصرا نباتيا يتوسط هذا الإطار كما اشتملت أركان الإطار على نفس الزخرفة وأسفلها شريط من الزخرفة النباتية يتكون من فروع متماوجة تحصر بداخلها أنصاف مراوح نخيلية أيضا .

وتشابهت هذه الزخرفة مع صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦١) حيث إن الزخرفة النباتية هنا أيضا عبارة عن عنصر نباتي مكون من مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية تزخرف القبة العلوية ، كما أن زخرفة الإطار المستقيم هي نفسها التي وجدت بالصورة السابقة .

كما استخدم الفنان الزخرفة النباتية في زخرفة بعض التحف التطبيقية الأخرى مثل الأسرّة وذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٣٤) حيث زخرف السرير النائم عليه أبو زيد بزخارف عبارة عن فروع نباتية متماوجة نفذت بشكل بسيط إذا ما قورنت على سبيل المثال بزخارف ثياب الشخص الواقف الذي يتصدر التصويرة نفسها والتي زخرفت بزخرفة نباتية أكثر تعقيدا أو أكثر دقة من زخرفة

السرير كما استخدمت العناصر النباتية أيضا في زخرفة بعض أشكال الخيام التي وجدت في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد وولده يتسولان من الحارث (لوحة رقم ١٥٤) وفيها زخرفت الخيمة التي يجلس عليها الجمع بزخارف عبارة عن أوراق نباتية نفذت بنوع من الجمود فليس بها أي نوع من الحركة أو الإحساس بها ولعل السبب في ذلك أن الخيمة دائماً تكون في الصحراء التي تتسم بالجمود والخشونة وفقدان المناظر الطبيعية الخلابة وخاصة إذا شاهدنا الزخرفة النباتية التي تزخرف إحدى أشكال الستائر في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا والتي تمثل أبا زيد يتوسل إلى قاضي المعرة (لوحة رقم ١٥٥) والتي تتسم بالحيوية والتشابك والدقة في تنفيذها وهي عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية محصورة داخل فروع متماوجة ومتشابكة كما استخدمت العناصر النباتية أيضا في زخرفة بعض أشكال السجاجيد التي وجدت في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ١١٥) حيث استخدم المصور بعض العناصر النباتية المتمثلة في بعض الفروع والأوراق التي تزين السجادة الموجودة بالصورة وإن كانت الزخرفة النباتية هنا قليلة إذا ما قورنت بحجم السجادة ، كما تتسم أيضا بالبساطة وعدم التعقيد وربما اعتبر الفنان أن السجادة تمثل جزءا من الصورة ومكملة للموضوع ولا تدخل في أصل موضوع الصورة الذي ركز عليه المصور في رسومه وأن هذه السجادة بشكلها الكامل لا تمثل إلا جزءا بسيطا من الموضوع وبالتالي فإن زخرفتها لا تعد سوى استكمال لموضوع التصويرة هذا بالإضافة إلى اهتمام الفنان على وجه الخصوص برسوم الأشجار الخلفية وإظهار الطبيعة التي يتم فيها موضوع الصورة وبالتالي فزخرفة السجادة أخذت قسطا بسيطا من اهتمام المصور .

كما استخدم المصور أيضا أشرطة من العناصر النباتية البسيطة في زخرفة بعض التحف التطبيقية التي كانت تظهر بشكل صغير في صور المخطوطات حيث نشاهد ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١١٠) وفيها استخدم المصور شريطا من العناصر النباتية التي تزخرف اثنين من الأكواب التي تظهر أعلى الصورة كما استخدم نفس الزخرفة في الدورق الأوسط واستطاع الفنان أيضا

استخدام نفس الشريط الزخرفي النباتي في زخرفة اثنين من السلطانيات التي تشبه الكؤوس ولكن بشكل أوسع نسبيا ويتضح في هذا الشريط الأخير أنه يتوسط دائرة ربما رسم فيها إحدى أشكال الرنوك ولكن تفاصيله لا تبدو واضحة .

بالإضافة إلى هذا الكم من التحف التطبيقية التي زخرفت بعناصر نباتية قام الفنان بزخرفة بعض الأقمشة التي كانت توضع على ظهور الخيل بزخرفة نباتية رائعة ومنها صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية (لوحة رقم ٧٥) حيث زخرفت قطعة النسيج التي تغطي ظهر الجواد بزخرفة نباتية عبارة عن أوراق وفروع متداخلة ونفس الشيء في صورة من نفس المخطوط والمحفوظ نسخة منه في مكتبة طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ٧٦) حيث زخرفت قطعة النسيج التي تغطي ظهر الجواد بنفس النوع من الزخرفة وإن كانت الزخرفة هنا أكثر وضوحا من السابقة كما أن الوردة ذات الستة بتلات تتسم بالدقة في رسمها بالإضافة إلى حجمها الكبير مما أعطاها شكلا زخرفيا أكثر جمالا من نفس الزخرفة في الصورة السابقة .

بقي أن نذكر هنا أن المصور استخدم العناصر النباتية كخلفية للصورة ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول (لوحة رقم ١٢٨) حيث استخدم المصور بعض الوراق النباتية المنثورة خلف أشكال البوم والتي تمثل خلفية الصورة واستخدمت الزخرفة النباتية كخلفية للصورة بشكل أكثر جمالا ودقة في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨)[(١)] (لوحة رقم ١٥٦) وفيها نشاهد الخلفية النباتية بفروعها الكثيرة وأوراقها الثلاثية والرباعية مما جعلها تضفي على الصورة نوعا من الحركة والحيوية .

---

(١) تحمل هذه المخطوطة تاريخ نسخها في سنة ٧٣٨ هـ . ١٣٣٧م ، وتتشابه صورها مع صور مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (١.ف ٩٠) لمزيد من التفاصيل انظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ١٤٩ .



العناصر الهندسية

امتاز الفنانون المسلمون بالإبداع والابتكار في الأشكال الهندسية وقد ساعد على ذلك طبيعة الإسلام وموقفه من تصاوير الكائنات الحية، بالإضافة إلى تفوق المسلمين في مجال الرياضيات مما كان من العوامل المهمة التي زودتهم بالأسس الرياضية للأشكال الهندسية وقد كان للأشكال الهندسية دور كبير في زخرفة معظم إنتاج الفنان المسلم من خشب وعاج ونسيج وسجاد وخزف وغيرها من المواد الأخرى ، هذا بالإضافة إلى أن استخدام مثل هذه النوعية من الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات يعد دليلا قاطعا على أهميتها وعلى نجاح الفنان المسلم في استخدامها وتطويرها على الوجه الصحيح .

وقد شاعت الزخارف الهندسية بكثرة في العصرين الأيوبي والمملوكي ويحتمل أنها انعكاس للعقيدة السائدة والمظاهر الاجتماعية لتلك المجتمعات، بمعنى أن استخدام مثل هذه الزخارف كان رد فعل للأسلوب الفاطمي الذي قضى عليه الأيوبيون حيث كان الفن الفاطمي متميزا وكان هناك نهي عن تصوير الكائنات الحية في العهد الإسلامي السابق إلا أن الفنانين الفاطميين كانت لديهم القدرة على كسر التقاليد التي كانت تؤكد على كراهية الإسلام لتصاوير الكائنات الحية حتى يظهروا للعالم المحيط بهم أنهم أكثر إدراكا وفهما للمظاهر غير الملحوظة للحياة أكثر ممن سبقهم، ولذا كان من المحتمل أن يتحول الفنان الأيوبي إلى الزخارف الهندسية كرد فعل طبيعي لهذا الأسلوب الفاطمي ولعل هذا الاتجاه من جانب الفنانين الأيوبيين يعتبر البداية الحقيقية لظهور الزخرفة الهندسية في أبدع صورها خلال هذا العصر ومن بعد العصر المملوكي فقد استطاع الفنان المسلم في تلك الفترة أن ينوع في هذه الأشكال وأصبحت مجالا واسعا أمامه من أجل خلق أشكال هندسية جديدة لم يكن لها ظهور من قبل وليس أدل على ذلك من الأشكال النجمية التي كانت بدايتها خلال العصر الأيوبي ثم أخذت في التطور خلال العصر المملوكي ولعل زخرفة الطبق النجمي قد وردت كاملة لأول مرة في مصر في منبر لاحين في جامع أحمد بن طولون[1] ولعل ذلك يكون ردا بليغا على بعض المصادر التي أشارت إلى أن

---

(١) حسن الباشا : قاعة بحث في العمارة والفنون الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٣٣٢ .

العرب كان لهم طبيعة وعبقرية خاصة تجاه الأشكال الهندسية وفيها تعبير عن التفكير الهندسي وأشارت في نفس الوقت إلى أن الأيوبيين والمماليك كان تصويرهم لمثل هذه الأشكال الهندسية يعتبر نوعا من الزخرفة فقط[1] فهذه الإشارة الأخيرة غير صحيحة وليس لها دلالات تؤكدها فكيف تشير مثل هذه المصادر إلى أن العرب كان تصويرهم للأشكال الهندسية تعبير عن فكر هندسي ثم تستثني الأيوبيين والمماليك ؟ أليس الأيوبيون والمماليك عرب ومسلمين ؟ كما أن تطور الأشكال الهندسية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وظهور أشكال هندسية جديدة غير مسبوقة يدل على أن الأيوبيين والمماليك كان لهم فكر هندسي وأن استخدام الأشكال الهندسية في زخرفة التحف الفنية المتنوعة وإن كان يقصد بها الطابع الزخرفي إلا أنها استخدمت على أساس فنى عال وعلى أسس علمية متطورة تدل على أن من استخدم مثل هذه الأشكال هو صاحب فكر هندسي متطور ويدعم ذلك أن الأيوبيين والمماليك لم يستخدموا الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض العناصر المعمارية وأيضا معظم التحف التطبيقية بكافة أشكالها وأنواعها فحسب بل امتد استخدام الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات ومن أمثلتها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) وفيها استخدم المصور الأشكال الهندسية في زخرفة المسند الخلفي للمنبر الذي يخطب من فوقه الخطيب حيث استخدم بعض أشكال المربعات والمستطيلات وبعض أشكال المعينات في شكل صفوف مستقيمة أسفل بعضها البعض مما أضاف إلى شكل المنبر طابعا زخرفيا متميزا وخاصة أن أجزاء المنبر المختلفة من درجات السلم وجوانبه كانت غفلا من الزخرفة . كما استخدمت أشكال الدوائر الصغيرة في زخرفة المشكاوات في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ومنها ما ظهر في هذه التصويرة حيث يلاحظ زخرفة المشكاة التي تتدلى من العقد الذي خلف الخطيب بأشكال أربعة دوائر بكل دائرة نقطة مطموسة ونفس النوعية من الزخرفة أيضا استخدمت في زخرفة بعض المشكاوات في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٩) وفيها زخرفت المشكاة التي تتدلى من العقدين الأول والثالث بنفس النوعية . ويمكن القول هنا إن هذه

---

(١) Duncan Haldane : Mamluk painting , p.,37

الزخرفة بسيطة ولا تقارن بزخارف المشكاوات التي تتزامن مع نفس الفترة الزمنية وخاصة خلال العصر المملوكي حيث يظهر في مشكاوات هذه الفترة نهاية القرن السابع الهجري وبداية القرن الثامن . نهاية القرن الرابع عشر الميلادي وبداية القرن الخامس عشر مدى التطور في الأسلوب الفني والتي تأثرت بالأساليب الصينية التي ظهرت بظهور المغول وتشتمل زخارف المشكاوات على أشكال نباتية ورنوك وكتابات عربية لم تظهر بشكل مماثل في زخرفة المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

وخلال العصر المملوكي تنوعت الأشكال الهندسية التي تزخرف التحف التطبيقية في صور المخطوطات ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) ظهرت العناصر الهندسية وخاصة الأشكال النجمية في أبدع صورها حيث نفذت بأشكالها المتكاملة وظهر شكل الطبق النجمي وأنصافه وأجزاء منه وهي تزخرف ريشة المنبر كما استخدم المصور أيضا بعض أشكال المثلث في أوضاع مقلوبة تارة ومعدوله تارة أخرى وذلك في زخرفة الإطار المستقيم الذي يتوج باب المقدم الخاص بالمنبر أيضا وهناك صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٣٦) استخدمت فيها أيضا الأشكال الهندسية في زخرفة إحدى جوانب المنبر إلا أن هذه العناصر تختلف بعض الشيء عن العناصر الهندسية بالصورة السابقة فهي عبارة عن أشكال هندسية متداخلة تشبه شكل المثمن الغير متساوي الأضلاع تملئ حشوات متداخلة تشبه الحشوات الخشبية التي كانت تستخدم في زخرفة المنابر عن طريق ما يسمى بضرب الخيط[1] كما استخدمت أيضا . بالإضافة إلى العناصر الهندسية هذه . بعض الخطوط الطولية والعرضية المتقاطعة مكونة شكل المربعات المتداخلة وظهر ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني (لوحة رقم ٩٢)

---

(١) ضرب الخيط : مصطلح عند أرباب الصنعة من النجارين والمرخمين في العصر المملوكي للدلالة على نوع من الزخارف الهندسية سواء من الخشب أو الرخام أو غير ذلك وكانت هذه الزخارف ترسم بواسطة خيط يغمس في الجبس أو الحمرة ويشد بين مسمارين في الاتجاه المطلوب ثم يرفع إلى أعلى ويترك فيضرب الخشب أو الرخام ويترك خطا بالجبس أو الحمرة يرسم عليه الرسم أو التقسيم الهندسي . انظر :

ليلى علي إبراهيم ، محمد محمد أمين : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ٧٤ .

حيث يبدو في ثياب الشخص الجالس إلى اليسار استخدام مثل هذه الخطوط بشكل متقاطع مكونة أشكال مربعة متداخلة كما كان للأشكال الهندسية السداسية دورا بارزا في زخرفة ثياب الأشخاص في صور المخطوطات ومن أمثلتها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها زخرف المصور ثياب الشخص الجالس يسار الناظر للتصويرة بزخرفة عبارة عن أشكال هندسية سداسية مزدوجة تحصر بداخلها شكلا نباتيا عبارة عن ورقة متعددة الفصوص (أشكال رقم ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩) ونفس الزخرفة استخدمت في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣١) حيث زخرفت ثياب الشخص الأيسر بنفس النوع من الزخرفة الهندسية السداسية المزدوجة ، وهناك صورة أخرى من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ١٣٥) وفيها زخرف الفنان ثياب الشخص المعلق الأيمن والأيسر بنفس النوعية من الزخرفة في حين زخرفت ثياب الشخص الأوسط بزخرفة نباتية وكذلك الحال في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٥٧) والتي زخرفت فيها ثياب الشخص الأيمن الواقف بنفس النوعية من الزخارف . وبالإضافة إلى هذه الأشكال استخدمت أيضا بعض الأشكال الهندسية الأخرى كما في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٣٧) حيث زخرفت ثياب الموسيقي الذي يمسك بيده العود بزخرفة هندسية ليس لها مسمى معروف .

لكن يمكن القول أنها عبارة عن أشكال مستقيمة مزدوجة يتفرع من كل مستقيم منها شكلا مستقيما آخر على جانبيه فهي تشبه رقم (٧) مع امتداد قاعدة الرقم السفلية أو رقم (٨) مع امتداد قمة الرقم العلوية (شكل رقم ٧٠) وهذه الأشكال متداخلة بشكل معقد إلا أنها تعد واحدة من الزخرفة الهندسية الفريدة من نوعها ، كما أنها تختلف بطبيعة الحال عن زخرفة الشخص الأيمن بنفس التصويرة والتي تتشابه مع ما سبق ذكره من زخرفة الأشكال السداسية المزدوجة التي تحصر بداخلها ورقة نباتية .

لكن ما يسترعي الانتباه هنا بالنسبة للزخرفة الهندسية هو ظهور بعض الأشكال والعناصر الهندسية التي زخرفت بها بعض التحف التطبيقية مثل الملابس وبعض القمشة التي تغطي ظهور بعض الخيول في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي على شكل صليب ومنها صورة من مخطوط كتاب الحيل الهندسية المحفوظ بمتحف فرير للفنون

بواشنطن (لوحة رقم ٥٦) وفيها نشاهد أحد الأشخاص وهو الشخص الثاني عن يمين الناظر للتصويرة وقد زخرفت ثيابه بأشكال هندسية تشبه شكل الصليب الذي يتناثر على كافة أجزاء الثياب (شكل رقم ٧١) ونفس الشيء في صورة أخرى من مخطوط البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٦) حيث زخرفت قطعة القماش التي تغطي ظهر الجواد الأيمن العلوي بنفس النوعية من الزخرفة .

وهنا يمكن أن نطرح سؤالا ألا وهو ماذا تعني هذه الزخرفة بالفعل ؟ وهل كان الفنان يقصد بهذه الزخرفة الصليب بشكله وبمضمونه ؟ أم أنها مجرد زخرفة هندسية عبارة عن خطوط طولية وعرضية متقاطعة وقد نتج عن هذا التقاطع أشكال الصليب .

وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات يجب أن نلقي الضوء بإيجاز على علاقة المسلمين بالأقباط خلال العصرين الأيوبي والمملوكي للوصول إلى إجابة منطقية .

أما فيما يتعلق بموقف المسلمين من الصناع الأقباط والفنون القبطية خلال العصر الأيوبي فإن الملاحظ أن المسلمين قد وجدوا فيما ينتجه الأقباط فنونا وأساليب تتفق وميولهم واقتصر تدخلهم فيما أنتج على حذف ما يتعارض مع تقاليد الإسلام من زخارف ونصوص وعلى إضافة الكتابة العربية ومن هنا كانت الأساليب الزخرفية القبطية من روافد الفن الإسلامي في نشأته الأولى وقد ساعد على الاستفادة من هذه الأساليب ما تميزت به مصر من تجريد وتحوير[1] يمتد بأصوله إلى الميراث الفني الشرقي الذي ساد المناطق التي فتحها المسلمون ومن ثم كان من الطبيعي أن يستخدم المسلمون الصناع والعمال المهرة من الأقباط في أعمال البناء والزخرفة خلال العصور الإسلامية المختلفة بداية من العصر الأموى وعلى العكس من ذلك فقد قام الفنان المسلم بإنتاج تحف ذات موضوعات مسيحية بأسلوب فني إسلامي وذلك استجابة لرغبة العملاء من القبط والمسيحيين بصفة عامة[2] ولعل علاقة الأقباط بالمسلمين خلال العصر الأيوبي .

---

(١) من المعروف أن التجريد والتحوير في الفن القبطي قد نتج من الظروف التي تعرض لها مسيحي مصر من تعذيب واضطهاد من قبل أباطرة الرومان عند اعتناقهم الدين المسيحي ومن هنا قام الفنان القبطي بتحوير عناصره الزخرفية ومن هنا نستطيع أن نؤكد أنه كان لخصائص وتطور الفن القبطي اتصالا وثيقا بالديانة المسيحية . انظر :
Sami,Gabra : Caractares del'art copt , le caire , 1930,p,37

(٢) اقتضت الحاجة إلى إنتاج الفنان المسلم لتحف ذات موضوعات مسيحية لإرضاء طبقة من المسيحيين الأثرياء كما كان ينتج ما يقتنيه الحجاج وغيرهم من المسيحيين مزينا بالرموز المسيحية وصور القديسين ويوجد بالمتاحف وبعض الكنائس والأديرة =

كانت كذلك بالفعل واتسمت العلاقة بينهما بالوئام ، أما في العصر المملوكي فبالرغم من هذا الدور الذي لعبه الأقباط في الحركة الفنية خلال العصور الإسلامية المختلفة إلا أن العديد من المؤلفات التاريخية تشير إلى توتر العلاقة بين المماليك وبين الأقباط طوال الحكم المملوكي سواء البحري أو الجركسي وأن هذا التوتر قد وصل إلى ذروته في نهاية العصر المملوكي[1] ومن هنا ومن خلال ما سبق لا يمكن أن نعتبر أن هذه الزخرفة المذكورة على شكل صليب تمثل الصليب بمضمونه الذي كان يقصده الفنان من وراء رسمه ، فإذا كان الأيوبيون قد استخدموا الأقباط في صناعاتهم وزخرفتهم فإنهم كانوا حريصين على حذف ما يتعارض مع عقيدتهم الإسلامية وبالتالي فإن رسم الصليب لا يمكن أن يمر عليهم مرور الكرام أما المماليك فإذا كانت العلاقة بينهم وبين الأقباط قد وصلت إلى هذا الحد من التوتر فمن الصعوبة أن يستخدم المماليك الفنانين الأقباط في زخرفة صور المخطوطات وحتى إذا استخدموهم فمن الصعوبة أن يرسم الفنان القبطي أشكال الصليب هكذا في ظل هذا التوتر لكن على العكس من ذلك فإذا كانت هذه الزخرفة يقصد بها بالفعل شكل الصليب فمن الأرجح أن يكون المصور مسلم وأن الشخصية التي تم تزويق المخطوط لها ربما تكون شخصية مسيحية فقام الفنان برسم هذه الزخرفة بهذا الشكل لإرضاء ذوق ورغبة هذا العميل المسيحي رغبة من الفنان المسلم في تسويق إنتاجه حتى لو خالف ذلك وتعارض مع عقيدته . أما الاحتمال الأرجح لتفسير هذه الزخرفة فربما تمثل خطوط طولية وعرضية مزدوجة متقاطعة ونتج عن هذا التقاطع هذه الأشكال الهندسية الأقرب إلى شكل الصليب .

= ما يدل على ذلك ففي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من الخزف ذى البريق المعدني الفاطمي تمثل المسيح رافعا يده بإشارة البركة وتحيط برأسه هالة كما زين إناء من نفس النوع برسم أحد القساوسة يمسك بمبخرة على شكل مشكاة وعلى ظهر الإناء توقيع سعد الفنان المسلم المعروف . لمزيد من التفاصيل انظر :

محمد غيطاس : دراسات آثارية إسلامية (أثر الوئام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي) المجلد الرابع ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩١، ص ١٥٨ .

(١) أنور زقلمة : المماليك في مصر ، ص ١٤١ - ١٤٧ .

رسوم الكائنات الحية

تعد رسوم الكائنات الحية واحدة من ابرز الأشكال الزخرفية التي استخدمت في زخرفة صور المخطوطات بشكل عام ولعل صورة مخطوط مقامات الحريري التي تمثل قطيع من الجمال[1] تعد من أجمل الأمثلة لمدرسة العراق وهناك أمثلة أخرى كثيرة تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي اتخذت من العناصر الحيوانية نموذجا لعرض الفكرة أو الموضوع وأبرزها مخطوط كليلة ودمنة التي تلعب فيه الأشكال الحيوانية الدور الرئيسي في عرض مضمون الكتاب ولذلك ظهرت بها العناصر الحيوانية في أحسن صورها (لوحة رقم ١٥٨ ، ١٥٩) ولقد كانت العناصر الحيوانية كذلك أحد العناصر الزخرفية التي زخرفت بها رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولعل ذلك يعد انعكاسا لاستخدام مثل هذه النوعية من الزخرفة في زخرفة كافة التحف التطبيقية من خزف وزجاج ونسيج وعاج وخشب وغيرها من المواد الأخرى ، ولكن الملاحظ في العناصر الحيوانية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أنها بعيدة بعض الشيء عن اشكالها الواقعية واتخذت في بعض صورها أشكالاً لحيوانات خرافية وهناك مثالاً لصورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٦٩) والتي تنسب إلى العصر المملوكي وفيها نشاهد أن المصور قام بزخرفة كوشتي العقد المفصص الذي يتوج مجلس الملك بزخارف حيوانية عبارة عن حيوانين خرافيين على أرضية نباتية ويتضح ذلك بشكل كبير في رسم الحيوان الخرافي الموجود بالجانب الأيسر من العقد حيث نلاحظ أن المصور رسم حيوان برأس آدمي وتبدو في رسمه آثار الحركة والحيوية وليس هذا بالشيء الذي يدعو إلى الدهشة فاستخدام الحيوانات الخرافية في زخرفة التحف التطبيقية خلال العصر الأيوبي يعتبر استمرارا لاستخدامها خلال العصر الفاطمي والتي استخدمت بكثرة على مواد كثيرة متنوعة ومن أمثلتها طبق من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت (رقم ١٤٩٣٨)[2] وآخر بمتحف برلين[3] كما استخدم هذا الأسلوب على العديد من التحف المختلفة وخاصة ما صنع منها خارج مصر في المناطق التي كانت

---

(١) Geroge T. Scanlon : Islamic art in Cairo from the 7th to the 18th centuries (coptions by Yasmeen Siddiqui) first published, the American university in Cairo, Egypt 1999, p., 178

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، ص ١٣٠

(٣) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ١٢٦ ، ص٤٠ .



تخضع للسيطرة الفاطمية ومن أبرزها بعض أبواق الصيد المصنوعة من العاج والتي اشتملت على رسوم لحيوانات خرافية ومنها بوق صيد محفوظ بدار الآثار الإسلامية (متحف الكويت الوطني) بدولة الكويت وآخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين[1] والمعروف أن الأسلوب الفني الفاطمي استمر خلال العصر الأيوبي وكان له تأثيره البالغ على كافة إنتاج هذا العصر .

إلا أن العناصر الحيوانية التي زخرفت بها بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي تميزت بالواقعية حيث رسم المصورون في هذا العصر الحيوانات بالعلامات المميزة لكل منها ولم تفقد الحيوانات صلتها بالطبيعة بالرغم من أن التصوير المملوكي كان بشكل عام زخرفي الأسلوب .

ونستعرض هنا بعض صور المخطوطات للدلالة على ذلك ففي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن (لوحة رقم ٢٦) زخرف الفنان جانبى العقد الذي يتوج مدخل المنشأة برسم نسرين متماثلين وقد نشر كل نسر جناحيه ناظرا إلى الأمام وذلك على أرضية نباتية ، والواقع ومن خلال هذه الصورة يمكن اعتبار مثل هذه الزخرفة أحد الرنوك التي انتشر استخدامها على كافة التحف الفنية ومنها رنك النسر الذي استخدمه السلطان صلاح الدين الأيوبي شعارا له بالإضافة إلى رنك الكأس وغيرها .

وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا (لوحة رقم ٣٠) وفيها استخدم المصور الزخرفة الحيوانية في زخرفة السجادة التي يجلس عليها اثنين من المعلمين والزخرفة هنا عبارة عن اثنين من الأفيال تسير خلف بعضها البعض ومن خلفها رسم الفنان طائر صغير وكما يبدو هنا أن الزخرفة واقعية إلى حد كبير وخاصة في تفاصيل رسم الفيلين والضخامة التي رسمت بهما وقد راعى الفنان بذلك أشكال هذه الحيوانات الطبيعية وبالتالي رسم المصور طائرا صغيرا خلفهما بشكل واقعي

---

(١) ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، ص٧٨ (لوحة ٥٠ . ٥١) . وأنظر أيضاً :

Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, pl., 246, p., 242

أيضا كما نجح في إظهار الحركة الواضحة في أرجل الفيلين وكأنهما في حالة سير على الأقدام كل ذلك على أرضية نباتية .

وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣١) نلاحظ أن قطعة القماش المفروشة أسفل الشخص الأيمن قد زخرفت بعناصر حيوانية تمثل غزالين تعدوان خلف بعضهما البعض في منظر يمثل إحدى مناظر الصراع بين الحيوانات وهي إحدى الموضوعات الزخرفية التي انتشرت بكثرة في زخرفة التحف التطبيقية وخاصة خلال العصر الفاطمي ، ويحسب للفنان هنا أيضا أنه نجح في رسم الحيوانين بشكل واقعي وأضاف إلى رسمه طابع الحركة المتمثل في حركة الأرجل التي تعدو مما أضاف إلى عناصره الزخرفية حيوية وواقعية واضحة .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ١٦٠) قام المصور بزخرفة الغطاء الذي يغطي ظهر الزرافة بزخرفة متنوعة ما بين العناصر النباتية والحيوانية وأن كان العنصر الحيواني هنا يمثل إحدى الأسماك ويبدو أن رسوم الأسماك كانت لها الغلبة في صور هذا المخطوط حيث نراه قد رسم مجموعة من الأسماك في حوض أمام أم جعفر بنت المصور في صورة أخرى من هذا المخطوط (لوحة رقم ١٣٦) .

العناصر الكتابية

وهي إحدى مميزات الفنون الإسلامية كما أن الفنانين المسلمين اتخذوا الكتابة عنصرا حقيقيا من عناصر الزخرفة فعملوا على رشاقة الحروف وتناسق أجزائها وتزيين سيقانها ورؤوسها بالفروع النباتية والوريدات[1] ولذلك كان تصوير المخطوطات وتحليتها بصور ملونة أمرا ثانويا بالنسبة إلى كتابتها بالخط الجميل ، ونظرا لأن زخرفة التحف التطبيقية في صور المخطوطات بالزخرفة الكتابية يعد أمرا غاية في الصعوبة لعدة أسباب لعل من أهمها صغر حجم التحفة نفسها المرسومة داخل الصورة وبالتالي يصعب إضافة نص كتابي يقرأ على مثل هذه التحف لكن هناك بعض رسوم العمائر المشار إليها (لوحة رقم ١٣٩) حيث أضاف الفنان شريط من الكتابة يتوج واجهة المبنى داخل الصورة وبطبيعة الحال فإن رسوم العمائر ذات الأحجام الكبيرة تسمح للمصور بإضافة النصوص الكتابية عكس التحف التطبيقية الصغيرة التي يسهل زخرفتها بعنصر نباتي ، وعنصر هندسي لكن زخرفتها بعنصر كتابي يعد أمرا غاية في الصعوبة فلا بد أن تكون الكتابة واضحة حتى يمكن قراءتها[2] لكن الفنان استخدم الكتابة داخل الصورة ليس من اجل الزخرفة بل استخدمت لتوضيح موضوع الصورة كما جاء في متن المخطوط وكان ذلك واضحا في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ومنها صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٠) حيث يلاحظ أن الفنان كتب أعلى رسم المسيح كلمة " المسيح " وبأعلى الرسم الذي يمثل بيلاطس حاكم اليهود كتب عبارة نصها " بيلاطس يغسل يديه " وأعلى رسوم اليهود كتب " جموع اليهود " وهكذا في بقية الأشخاص في الصورة ومن هنا لا يمكن اعتبار مثل هذه الكتابة عنصرا زخرفيا بقدر ما هي توضيح موضوع الصورة طبقا لما جاء في متن المخطوط وكذلك الحال في صورة من

---

(١) زكي محمد حسن : في الفنون الإسلامية ، دار الآثار العربية ، القاهرة ١٩٣٨م ، ص ٤١ ، ولمزيد من التفاصيل عن أهمية الكتابة العربية انظر :

مايسه محمود داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩١م ، ص ١٢ - ٢٣ .

(٢) لعل المصور عندما حاول كتابة بعض الحروف في الألواح التي يمسك بها تلاميذ في مدرسة وذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل مدرسة في حلب (لوحة رقم ٢٩) وفيها تبدو الكتابات الموجودة بالألواح التي يمسك بها التلاميذ غير واضحة المعالم ومن هنا كانت صعوبة استخدامها كعنصر زخرفي .



نفس المخطوط تمثل سالوم يتسلم رأس يوحنا المعمدان (لوحة رقم ٧٣) ومجموعة صور من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٦٩ ، ١١١ ، ١٦١) لكن الكتابات استخدمت في صور المخطوطات كنوع من إظهار القيمة العالية للخطاط الذي كان له الدور الأهم ، ولذلك نشاهد أن الصورة محاطة في بعض الأحيان بنصوص من الكتاب التي تعد جزءا لا يتجزأ من المخطوط وذلك في مخطوط الشاهنامه (لوحة رقم ٥٣ ، ٦٣ ، ١١٥) وفي صورة أخرى من مخطوط ألعاب الفروسية المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٦٢) وأحيانا أخرى يكتب بعض النصوص الكتابية التي تشير إلى اسم الخطاط أو الناسخ ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٦٣) وفيها نقرأ اسم " غازي بن عبد الرحمن الدمشقي "[1] وهو خطاط معروف ، ومن هنا يمكن القول إن الكتابات التي ظهرت في صور المخطوطات لم تكن بقصد الزخرفة فلم نشاهد أي تحفة من أي نوع زخرفت بعنصر كتابي عكس العناصر الزخرفية الأخرى كالنباتية والهندسية والحيوانية .

---

(١) ولد غازي بن عبد الرحمن الدمشقي سنة ١٢٣٢م وتعلم الخط اليدوي واختط للناس كتبا وكان جميع خطاطي دمشق من تلاميذه وروى عنه أنه كان ذا لسان معيب وتوفي سنة ١٣١٠م عن عمر يناهز الثمانين عاما . انظر :
محمود إبراهيم حسين ، المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٨٩ .



الخاتمة والملاحق

الخاتمـــــــــة

وبعد استعراض عناصر البحث المختلفة لرسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن رسوم العمائر والتحف التطبيقية قد تنوعت بصورة واضحة وظهرت كافة أو معظم العناصر المعمارية المختلفة وخاصة في العمائر الدينية بالإضافة إلى أن التحف التطبيقية كانت بنفس المستوى من التنوع وظهرت معظمها في صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص في صور المخطوطات الأدبية التي دائما ما تشتمل على روايات وقصص تحكي الموضوع مثل مقامات الحريري وكليلة ودمنة وفيها تناول المتن مجموعة من القصص الهامة التي كانت تعبر عن مجتمع بأكمله بما فيه من إيجابيات وسلبيات وبالتالي فإن موضوعات هذه النوعية من المخطوطات كانت متنوعة وانعكس ذلك بطبيعة الحال على ما تحمله من تصاوير والتي رسمها المصور للتعبير عما جاء في المتن وبالتالي تنوعت رسوم العمائر والتحف التطبيقية وعلى عكس ذلك فإن المخطوطات العلمية كانت تشتمل على موضوعات علمية فقط ومن أبرزها مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل والذي استدرج المصور إلى رسم شكل الحيلة الميكانيكية كما جاءت في متن المخطوط فقلت معها رسوم العمائر وبالتالي أيضا رسوم التحف التطبيقية نظرا لطبيعة هذه المخطوطات العلمية البحتة ، ولذلك فلا غرابة أن نجد معظم النسخ التي تم استعراضها كانت معظمها تمثل مخطوطات أدبية .

ومن خلال ما تم استعراضه من هذه المخطوطات الأدبية أو المخطوطات العلمية أمكن التوصل إلى مجموعة من النقاط الهامة التي كان لها دورها البارز في الدراسة ويمكن اعتبارها مجموعة من النتائج التي أفرزتها الدراسة وهي وإن كانت ليست فريدة إلا أنها تعد أبرز ما توصلت إليه الدراسة ومن أبرزها :

أولاً

لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار المنشآت المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نموذجا للعمارة القائمة أو طرازا معماريا استمد منه المعمار أصوله المعمارية أو تخطيطاته الإنشائية بل على العكس تماما يمكن القول إن المصور هو الذي استمد من العمائر الأيوبية والمملوكية القائمة بعض رسومه

المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات واضعا في اعتباره أنه يرسم ويصور منظرا داخل مخطوطة وأن هناك الكثير من المعوقات التي تجعل مهمته صعبة في إبراز كافة العناصر المعمارية أو رسم العمائر بأشكالها المختلفة المتكاملة وقد سبق الحديث عن ذلك ، فشاهدنا أن هناك الكثير من العناصر المعمارية لم تظهر في صور المخطوطات بالإضافة إلى أوجه الاختلاف التي ظهرت بين أشكال العمائر وبين رسومها في صور المخطوطات .

ثانياً

كان للمنظور أثراً هاماً على رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث كان لتجاهل المصور لقواعد المنظور في أحيان كثيرة وإتباعه لهذه القواعد في بعض الأحيان دوراً مؤثراً على مثل هذه الرسوم .

وقبل أن نوضح أثر ذلك نستعرض أولا دلائل تجاهل وإهمال الفنان المسلم لقواعد المنظور كما يلي :

(١) قام المصور برسم بعض التحف التطبيقية وكأنها معلقة في الهواء في ظاهرة بعيدة كل البعد عن الواقعية فعلى سبيل المثال هناك صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان مجموعة من الألواح المستخدمة في الكتابة لتدريس المذاهب الدينية وهي معلقة في الهواء وعددها ثلاثة ألواح ربما يشير الفنان إلى أنها خاصة بالطلبة الجالسين في الخلف واللوح الثالث خاص بالمعلم ، وهناك صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) وفيها رسم الفنان صينية مملوءة بالفاكهة معلقة في الهواء ويقابلها صينية أخرى بها دورق وكوبين ، وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٩٦) وفيها رسم المصور الثريا ذات السبع خانات بالإضافة إلى رسم ثلاث مشكاوات اثنين علوية والثالثة أسفل الثريا معلقة في الهواء ونفس الأمر في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٣) وفيها نشاهد صينية بها كوبين ودورق كما رسم الفنان مزهرية على يسار الناظر معلقة في الهواء وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ١٠٦) وفيها رسم الفنان صينية تحتوى على

مجموعة من أدوات الشراب أيضا بالإضافة إلى رسم مزهرية أسفلها معلقة أيضا في الهواء وتعد كل هذه التحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات بعيدة عن الواقعية كما تعد دليلا قويا على إهمال المصور لقواعد المنظور وعدم إتباعها .

(٢) ومن الأدلة الأخرى على ذلك عدم اهتمام المصور بالتنسيق بين رسوم الأشخاص ورسوم العمائر بمعنى أنه في أحيان كثيرة كان يهتم برسوم الأشخاص ورسمها بحجم كبير لا يتناسب مع حجم العمائر أو حجم بعض العناصر المعمارية المختلفة وعلى سبيل المثال في صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٤٣) رسم الفنان شخصين يحملان أكياس من الذهب بحجم كبير يصل إلى باطن العقد في شكل لا ينم عن تناسب بين رسوم الأشخاص التي رسمت بحجم يصل إلى حجم البائكة المرسومة مع الفارق بطبيعة الحال بين حجم الشخص وحجم العنصر المعماري مما أفقد الصورة الكثير من الواقعية وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦٨) رسم المصور أيضا أشكال تقارب في حجمها من رسم البائكة ولعل هذا الأمر لم يكن قاصرا على المصورين خلال العصر المملوكي أو قاصرا على التصاوير التي تنسب إلى المدرسة العربية فحسب بل إننا شاهدنا ذلك أيضا في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى المدرسة العراقية وخاصة ما زوقه يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي الذي اتخذ من واجهة المعمار إطارا للمناظر الداخلية دون أن يعنى بالمقاييس ونسب الأشياء بعضها إلى بعض بل كان يعنى بإبراز الأشكال (الأشخاص أو عناصر معمارية وزخرفية) أكثر ما تكون وضوحا مع تنسيق عناصر الصورة في تكوين زخرفي يسمح بخلق صورة فنية بغض النظر عن مراعاة صدق المقاييس فلو انه راعى المقياس الصحيح للعمارة ونسبتها للشخوص لجعل أحجام الشخوص صغيرة لا تكاد تظهر وإن هو اظهر الأشخاص بمقياسها الحقيقي لما ظهرت العمارة لأن حجمها سوف يطغى على مساحة الصورة ولهذا لجأ إلى الحل الوسط بإبراز الأشخاص واضحة في حين كان يكتفي بالرمز إلى البيئة المعمارية المحيطة ومن هنا كان عدم التزامه بالمقاييس الواقعية وعدم مراعاته لقواعد المنظور .

(٣) ومن الأدلة الأخرى الواضحة لعدم إتباع المصور لقواعد المنظور عدم الاهتمام بالقواعد التي تؤدي إلى التجسيم والعمق في الصورة مثل الظل والنور فنجد أن كل صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي مضيئة كأنما صورت في وضح النهار حتى لو كان موضوع الصورة يقتضي أن يحدث ليلا فإن المصور يرمز إلى ذلك بما يعبر عن القمر والنجوم فقط ومن ثم لم يعبر عن الظل والنور وظهر ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا والتي تمثل الحارث يتحدث إلى أبي زيد من الخيمة (لوحة رقم ١٦٤) وفيها رسم الفنان في أعلى الصورة قوسا يرمز به إلى السماء وفيه رسم مجموعة من النجوم بالإضافة إلى رسم الهلال في إشارة إلى أن موضوع الصورة تم في الليل موضحا ضوء القمر في مرحلة الهلال بالإضافة إلى ضوء النجوم مع العلم أن الصورة مضيئة تماما وكأن الموضوع يتم في وضح النهار .

(٤) وبالإضافة إلى كل هذه الأدلة السابقة هناك بعض الأدلة الأخرى أيضا توحي بعدم اهتمام المصور بقواعد المنظور ومنها عدم اهتمام المصور بتصوير المناظر الطبيعية الخالصة كما انه في كثير من الأحيان يرسم الثياب بطريقة زخرفية مبالغ فيها كما يعد تركيز المصور على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة وخاصة اهتمامه برسم الشخص الرئيسي بالصورة إحدى أبرز الدلائل على إهمال المصور لقواعد المنظور .

وبعد إبراز هذه الدلائل يمكن الآن توضيح أثر ذلك على رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث يمكن القول إن التاثير الإيجابي لإهمال الفنان لقواعد المنظور كان هو الأبرز وخاصة على التحف التطبيقية بمعنى أن تجاهل الفنان لقواعد المنظور ساعد على إبراز التحف التطبيقية بأشكالها المتنوعة سواء من حيث شكل التحفة أو تكوينها أي أن المصور عندما يقوم برسم بعض التحف المعلقة في الهواء فإنه يرسمها بكامل أجزائها دون إخفاء أي جزء منها وقد ساعد ذلك بطبيعة الحال على ظهور التحف التطبيقية كاملة وفي نفس الوقت كانت متشابهة في معظم أجزائها مع مثيلاتها المحفوظة في معظم المتاحف المختلفة هذا بالإضافة إلى أن هناك بعض التحف الهامة مثل السجاد التي لو اتبع المصور قواعد المنظور لما ظهرت



سجادة واحدة في صور المخطوطات لأن الفنان عندما يرسم السجادة ويرسم مجموعة أشخاص يجلسون عليها فإنه بذلك سوف يخفيها ويخفي الزخرفة التي تزخرفها وقد وضح ذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان سجادة ذات زخارف حيوانية ونباتية متنوعة ويلاحظ أن الشخصين المجاورين للسجادة بعيدان عنها أي أن الفنان رسمهما وكأنهما يجلسان عليها وهذا ما يرغب الفنان أن يحسه ويستشعر به الناظر للصورة في حين رسم السجادة وكأنها معلقة أو مفروشة دون أن يجلس عليها أحد ليوضح مجموعة العناصر الزخرفية التي تزخرفها أو لإبراز حجم السجادة بشكلها الطبيعي دون إخفاء أي جزء منها والذي كان سوف يحدث لو اتبع الفنان قواعد المنظور من حيث الإخفاء والظهور وبالتالي ساعد إهمال المصور لقواعد المنظور على إبراز أهم التحف التطبيقية وخاصة السجاد بالإضافة إلى التعرف على أشكالها وزخارفها وليس السجاد فقط بل إن أغلب التحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي رسمت بتكويناتها الرئيسية دون إخفاء أي جزء منها وأمدتنا هذه التصاوير بمجموعة كبيرة من أشكال التحف المختلفة سواء كانت زجاجية أو خشبية أو معدنية أو غيرها من المواد الأخرى ، لكن لم يكن الأمر هكذا بالنسبة لرسوم العمائر حيث إن إهمال المصور لقواعد المنظور كان له تأثير سلبي على رسوم هذه العمائر بمعنى أن عدم رسم أشكال العمائر بأشكالها الطبيعية للأسباب السابق ذكرها جعل هناك اختلافا كبيرا بين أشكال ورسوم هذه العمائر وبين مثيلاتها القائمة على أرض الواقع والدليل على ذلك أن هناك الكثير من رسوم العمائر لم يستطع المصور إبرازها كما هي بل إن هناك عناصر معمارية كثيرة لها أهميتها في العمارة الإسلامية لم تظهر في صور المخطوطات كالمئذنة على سبيل المثال التي تحتاج بلا شك إلى مساحة أكبر من تلك المساحة المتاحة للمصور حتى لو رسم الفنان هذه العناصر المعمارية كانت سوف تظهر بأشكال غير مطابقة لأشكالها الطبيعية ولذلك أهملها المصور واكتفى بالاهتمام برسم العناصر المعمارية الصغيرة التي لا تطغى على بقية العناصر الموجودة بالصورة ولا تؤثر على اكتمال موضوع الصورة ولكن هذا الاهتمام في عدم إتباع قواعد المنظور كان له تأثيره الإيجابي العام على رسوم العمائر في أقطار ومدارس أخرى ففي إيران على سبيل المثال

شاهدنا العديد من رسوم العمائر المدنية وقد رسم المصور كافة ملحقات المنشأة كلها وكأن كل جزء مستقل عن الآخر ويصلح لأن يكون صورة مستقلة في شكل بعيد كل البعد عن قواعد المنظور إلا أن ذلك ساعد على إظهار كافة تفاصيل المنشأة من حجرات وملاحق داخلية وما تحتويه من تحف وقطع أثاث وغيرها .

ومن هنا يتضح أن المصور كان يتجاهل قواعد المنظور وليس جاهلاً بها فلا يستطيع أحد أن يؤكد أن المصور المسلم كان يجهل قواعد المنظور وخاصة أنه في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي دلالة واضحة على علم المصور المسلم بقواعد المنظور وذلك عندما يلجأ هذا المصور إلى رسم منضدة أو كرسي أو قطعة أثاث من القطع المنتشرة في الصورة ليعبر بها عن قواعد المنظور وقد وفق المصور في كثير من هذه المحاولات عندما رسم بعض الأشخاص الجالسين وقد اختفت بعض أجزاء من جسم شخص خلف الشخص الأمامي وهكذا ولذلك يمكن القول إن المصور تجاهل قواعد المنظور ولم يكن جاهلاً بها وذلك لعدة أسباب منها :

- أن عدم حرص المصور المسلم على إتباع قواعد المنظور رغم علمه بها يمكن تبريره بأنه يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة من تلك الظروف الطارئه من اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير لأنها كلها أحوال غامضة تزول بزوال سببها وتتغير بتغير المناظر وبذلك يمكن القول إن الفنان تخلى عن استخدام قواعد المنظور لإظهار الأشياء جميعها وكأن الناظر إلى الصورة يرى كل وحدة منفصلة عن الأخرى ولا يوجد ارتباط بينهما وكأنما أراد أن يمتع الناظر بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم .
- وربما تكون هذه الفكرة وهي استقلالية أجزاء التصويرة نابعة من المتن الذي يحكي موضوع الصورة فالمصور معتمد على ذلك ومعتقد أن الناظر إلى الصورة قد قرأ المتن وتدبره وليس في حاجة إلى توضيح فأراد المصور إبراز موهبته وإبراز هدفه من استقلالية أجزاء الصورة من رسوم آدمية أو عناصر معمارية أو تحف تطبيقية أو ألوان أو خلفية وغيرها من الأشياء التي تحملها الصورة .

- وربما تكون أحد الأسباب في عدم إتباع المصور لقواعد المنظور هو أن يلفت المصور انتباه المشاهد إلى الغرض الذي ترمي إليه الصورة وعلى وجه الخصوص موضوع الصورة فهو عندما رسم بعض التحف التطبيقية وكأنها معلقة في الهواء كما في رسم السلطانية المملوءة بالفاكهة أو الصينية التي بها الدورق والكوبين في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) فإنه بذلك يوضح أن موضوع الصورة يمثل منظر عشاء ، وفي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٠٣) والتي تمثل مشهدا في حانة تشير أيضا إلى أن المصور يرغب في إبراز موضوع الصورة ويمثل إحدى مناظر الشراب والطرب وغيرها من الصور الأخرى التي تحمل وتصور مناظر مختلفة .
- كما أنه من الناحية الفنية المحضة لا يشكل عدم التجسيم أو عدم التمثيل أو الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنية أو الأخذ بقاعدة التسطيح خصائص فريدة عرفها التصوير الإسلامي فقط بل إن معظم هذه الخصائص عرفتها فنون حضارات شرقية كثيرة سبقت الفن الإسلامي فقد عرفها الفن المصري القديم كما عرفها الفن السومري والبابلي والآشوري والفينيقي وعرفها أيضا فن آسيا الوسطى وفن الشرق الأقصى كما عرفها الفن البيزنطي الذي رافق نشأة الفن الإسلامي .

إن الفن المصري القديم في النحت وفي التصوير لم يأخذ بقواعد المحاكاة للطبيعة ولم يأخذ كذلك بقواعد المنظور أو بقواعد التشريح كما أن أسلوب التسطيح أو الأخذ ببعدين وإهمال البعد الثالث (بعد العمق) البارز في الرسم الإسلامي بارز وواضح أيضا بجلاء في الآثار الفنية لحضارة ما بين النهرين وبالطبع لم تكن هذه الخصائص أو هذه الأساليب نتيجة تحريمات دينية بل كانت تنحدر من موافقات ومنطلقات جمالية وفلسفية وذوقية معا وبمعنى أدق لم يشكل لا في الفنون الشرقية القديمة ولا في الفن الإسلامي رسم الإنسان في صورته الواقعية ولا رسم الطبيعة في مظهرها الواقعي هما أو هدفا فنيا سعى الفنان القديم أو الفنان المسلم إلى تحقيقه بل إن غاية الفن كانت تذهب بعيدا عن مثل هذه الأهداف ؛ فإذا كان الفن المصري القديم مشغولا بالخلود وبحياة ما بعد الموت فإن مشاغل الفنون الأخرى تجاوزت أيضا يوميات الإنسان ومحيطه لتتناول ما هو أسطوري

والهي وما هو أبعد من الموجود والظاهر وامتد الأمر إلى الفن الإسلامي ففي الأعمال التصويرية الأولى قبل القرن السادس الهجري - الثاني عشر الميلادي لم يهتم المصور بقواعد المنظور وقد شاهدنا هذا الأمر واضحا في رسم الفارس على صهوة جواده في إحدى الأعمال التصويرية المبكرة (لوحة رقم ١) وتتضح أخطاء المصور في قواعد التشريح والمنظور في طريقة الربط بين فخذ الحصان وجسمه وظهور كلا العينين ووضع الأذنين وغير ذلك من التفاصيل . ولا يبدو أن هذه الطريقة كانت تؤرق الفنان أو جمهور الناظرين إلى الصورة الذين لم يبالوا بأن تكون الصورة مطابقة مطابَقة تامة للأشياء كما هي ، كما قنع الفنانون بالتعبير عن أنفسهم من خلال فن يخلوا من دراسة أصول التشريح وقواعد المنظور ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الفن الإسلامي لم يهمل أو لم يأخذ بمبدأ المحاكاة أو بمبدأ التجسيم أو التمثيل الواقعي كنتيجة لأمر ديني تحريمي فالهدف لا يتمثل في محاكاة الطبيعة ولكن المهم في العمل التصويري هو إظهار العالم المستقل للأشكال والألوان مجمعه حسب نظام معين ومع ذلك كله فهذا لم يمنع الفنان من استخدام بعض قواعد المنظور وخاصة ما يتصل بخاصية الظهور والاختفاء في كثير من أعماله الفنية كما سبقت الإشارة وهو ما يتمثل بوضوح في بعض الأمثلة (لوحة رقم ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨) .

ثالثاً

كانت من أبرز الأشياء التي تسترعي الاهتمام والانتباه في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي قلة توقيعات المصورين على أعمالهم الفنية وقد أرجع بعض العلماء السبب في ذلك إلى تواضع الفنان فقد كان يطلق على المصور لقب المذهب بصورة أكثر من لقب المصور لأن الفعل صور له مدلول قرآني فعملية الخلق امتياز مقصور على الله سبحانه وتعالى وحده ولعل هذا ما يفسر ابتعاد الفنانين عن دائرة الضوء حتى لا يجلبون على أنفسهم السخط بسبب الخروج على المبادئ الدينية وهذا على حد قول بعض العلماء إلا أنه لا يمكن أن نسلم بهذا الرأي بمضمونه الكامل لأن تواضع الفنان لا يمنعه من التوقيع على عمله الفني كما أن أعماله الفنية التي كان يقوم بها ليست خفية على من حوله وربما كان التصوير مهنة يرتزق منها المصور فكيف يمتنع عن التوقيع خشية



الخروج على المبادئ الدينية ؟ بالإضافة إلى أن الفنان كان دائم الفخر والاعتزاز بما يقوم به من عمل وخاصة إذا كان هذا العمل قد خرج في صورة جيدة من جهة ومن جهة أخرى إذا كلف هذا الفنان بهذا العمل من أصحاب النفوذ أو الأمراء أو السلاطين فمن الطبيعي أن يقوم بالتوقيع على هذا العمل كما أن التوقيع على العمل الفني لا يعني وصف الفنان بالتكبر أو الغرور أو التصاق مثل هذه الصفات به بل على العكس فعدم التوقيع من قبل المصور على عمله ربما يفسّر في غير صالحه كأن يكون العمل الفني ليس بالجودة أو الأصالة التي تجعله يقوم بالتوقيع عليه أو ربما يكون الفنان يقوم بأعمال تسويقيية الغرض منها التربح والترويج دون النظر إلى جودتها ومن هنا يبتعد الفنان عن التوقيع حتى لا يسيء إلى مهارته أو موهبته وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن يكون في عصره فنانين لهم ثقلهم الفني وشهرتهم الواسعة ولذلك لا يمكن التسليم بهذا السبب للإشارة إلى قلة أو ندرة توقيع المصورين على أعمالهم الفنية ويمكن أن يكون هناك بعض الأسباب الأخرى التي دعت المصورين إلى ذلك ومنها ما أوردته بعض المصادر من الخوف والخشية لدى المصور من الوقوع تحت أي شبهة دينية وخاصة إذا وضع في اعتباره موقف الإسلام من التصوير ومن المصورين وإن كان هذا السبب ليس من الأسباب الرئيسية وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن الكثير من المصورين قاموا بتصوير العديد من أشكال الكائنات الحية على بعض التحف التطبيقية من مواد مختلفة وقاموا بالتوقيع عليها هذا بالإضافة إلى أنه ليس كل المصورين قد امتنعوا عن التوقيع على أعمالهم وخاصة الذين ينتمون إلى مدارس أخرى أو إلى أقطار أخرى غير مصر وسوريا أو إلى فترات زمنية قد تتزامن أو لا تتزامن مع فترة العصرين الأيوبي والمملوكي ، بل شاهدنا الكثير منهم يقوم بالتوقيع على أعمالهم الفنية ووصل إلينا أسماء العديد منهم ولعل أبرزهم المصور بهزاد الذي فاقت شهرته كل الحدود وكانت له أعماله الفنية التي تعد من رموز التصوير الإسلامي وكانت له مدرسته الخاصة ، بالإضافة إلى العديد من تلاميذه الذين وصل إلينا أيضا توقيعاتهم على أعمالهم الفنية هذا من جهة ومن جهة أخرى لاحظنا أن هناك بعض المصورين الذين قاموا بالتوقيع على أعمالهم الفنية قبل القرن السادس الهجري .الثاني عشر الميلادي قبل أن يصل إلينا أي دلائل توحي بوصول مخطوطات مزوقة بالتصاوير ومن أبرزها بعض الأوراق

المصـورة الـتي سـبقت الإشـارة إليهـا والـتي تحمـل واحـدة منهـا توقيـع أبـي تمـيم حيـدرا ، ولـذلك فمـن الصـعوبة أن نؤكـد أن موقـف الإسـلام مـن التصـوير والمصـورين هـو السـبب الرئيسـي والأهـم بـل يمثـل سـبب مـن أسـباب عـدم توقيـع المصـورين علـى أعمـالهم الفنيـة ويمكـن القـول إن المصـورين المتـزمتين فقـط هـم الـذين تـأثروا بهـذا السـبب لكـن هنـاك سـبب آخـر يعـد أكثـر أهميـة منـه ويمكـن أن يكـون لـه دور كـبير في عـدم توقيـع المصـورين وهـو أن المصـور دائمـا كـان يعتبر نفسـه في مرتبـة أقـل بكـثير مـن المكانـة الـتي وصـل إليهـا الخطـاط علـى سـبيل المثـال ووجـد أن دوره في العمـل الفـني هامشـيا أو أنـه لـيس بالقـدر العظـيم وخاصـة أن هنـاك بعـض الـدلائل تشـير إلى ذلـك حيـث إننـا نجـد الخطـاط علـى النقـيض مـن المصـور إذ أنـه يحـوز علـى رضـا رجـال الـدين لأنـه يقـوم بكتابـة الآيـات القرآنيـة ممـا جعلـه يحظـى بمنزلـة سـامية أكثـر مـن المصـور ولعـل ذلـك يعكـس بوضـوح الكـثير مـن أسمـاء الخطـاطين الـتي وصـلت إلينـا والـذين قـاموا بـالتوقيع علـى أعمـالهم الفنيـة والأمـر الآخـر يتعلـق بصـور المخطوطـات حيـث إن الخطـاط كـان يقـوم بكتابـة المـتن ويعطيـه المسـاحة الـتي يراهـا مناسـبة في حـين يـترك للمصـور جـزءا قلـيلا لعمـل المنـاظر ولـذلك فكـثير مـن صـور المخطوطـات نجـد أن المـتن قـد غطـى علـى المنظر العام للتصويرة .

ولقـد كـان لقلـة توقيعـات المصـورين علـى أعمـالهم الفنيـة وخاصـة صـور المخطوطـات خـلال العصـرين الأيـوبي والمملـوكي أثـره البـالغ في رسـوم العمـائر والتحـف التطبيقيـة الـتي لا تحمـل تـاريخ كتابتهـا أو تـاريخ نسـخها أو تزويقهـا ولـو أن المصـور قـام بـالتوقيع علـى عملـه الفـني فمـن المؤكـد أن ذلـك كـان سيسـاعد علـى تـأريخ المخطـوط أو علـى الأقـل الوصـول بـه إلى أقـرب فـترة زمنيـة ممكنـة وكـان ذلـك بطبيعـة الحـال سـوف يكشـف السـتار علـى أشـكال العمـائر المرسـومة وإلى أي فـترة زمنيـة يعـود رسمهـا وبالتـالي يمكـن مقارنتهـا بمثيلاتهـا مـن العمـائر في نفـس الفـترة الزمنيـة لتحديـد أوجـه التشـابه والاخـتلاف فيمـا بينهـا بصـورة دقيقـة وبالتـالي كـان مـن الممكـن أن نحكـم علـى طـراز المنشـأة المرسـومة وتخطيطهـا وملاحقهـا والأسـباب والمعوقـات الـتي أثـرت في عـدم رسـم المنشـأة بكاملـها وغيرهـا مـن هـذه الأمـور وخاصـة بالنسـبة للتحـف التطبيقيـة المرسـومة في صـور المخطوطـات بصـورة أكثـر دقـة كمـا يسـاعد علـى معرفـة المـواد المسـتخدمة في الصـناعة إذا كانـت تتشـابه موادهـا في التحـف المرسـومة داخـل

المخطوط ومن أمثلتها التحف الخزفية والزجاجية التي كثيرا ما يجد الباحث صعوبة في تحديد مادة صناعتها حين تكون مرسومة داخل إحدى صور المخطوطات حيث إن هناك فترات زمنية انتشرت فيها صناعة الخزف بصورة واضحة وهناك أيضا فترات كانت صناعة الزجاج في المرتبة الأولى وأيضا بالنسبة للمنسوجات والخشب والعاج وغيرها فلو كان هناك توقيع للمصور ومعرفة الفترة الزمنية التي رسمت فيها مثل هذه التحف لأمكن بالتالي تحديد مادة الصنع بسهولة .

وربما يكون قلة توقيع المصورين على صور المخطوطات التي وصلت إلينا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي كان من الأسباب التي أدت إلى قلة رسوم العمائر التي وصلت إلينا في صور المخطوطات لأن المصور طالما أن وضع توقيعه على العمل لا يقلقه فإن اهتمامه بكافة تفاصيل الصورة التي كانت تمثل متن المخطوط يقل بعض الشيء بعكس لو أنه كان مصرا على وضع توقيعه على هذا العمل فإنه بذلك يكون أكثر اهتماما بكل تفاصيل الصورة لأن عمله الفني بذلك سيكون بمثابة إشارة واضحة إلى موهبته ومهارته ففي ذلك الوقت سيكون اهتمامه بكل تفاصيل العمل هو شغله الشاغل والدليل على ذلك أن معظم الأعمال الفنية التي حملت توقيع صانعها أو مصورها كانت تتميز بالدقة في الصناعة وفي الزخرفة والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة .

رابعاً

ومن الأمور الهامة التي يجب التعرض لها في هذه الخاتمة ما ذكره بعض المستشرقين من أن فن التصوير قد أصيب بنكسة خلال القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي بعد ازدهاره العظيم خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي خلال عصر المماليك في مصر وسوريا ، إلا أنه ومن خلال دراسة رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال هذا العصر لا يمكن التسليم بهذا الرأى مطلقا والأدلة على ذلك كثيرة حيث إنه من المعروف أن فن التصوير ازدهر بشكل واضح خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بل استمر هذا الازدهار حتى نهاية العصر المملوكي وقد ساعد على ذلك دور رعاة الفنون من أمراء وسلاطين وغيرهم للمصورين الذين كانوا يعملون كالموظفين الرسميين في القصر الملكي وإنهم كانوا أيضا يحصلون على رواتب شهرية والتي بدونها لم

يكـن باسـتطاعة هـؤلاء المصـورين إبـداع أعمـالهم الفنيـة ذات المسـتوى الرائـع ولعـل مـا وصـلنا مـن إشـارات تاريخيـة تـدل علـى رعايـة الخلفـاء الفـاطميين أيضـا للمصـورين وأيضـا سـلاطين بـني أيوب بالإضافة إلى سلاطين الدولة المملوكية تدل على ذلك .

أمـا عـن الأدلـة الماديـة الـتي تـدل علـى اسـتمرار ازدهـار فـن تصـوير المخطوطـات حتـى نهايـة العصـر المملـوكي مـا وصـلنا مـن أمثلـة فنيـة أبرزهـا نسـخة مـن مخطـوط الحيـل الجـامع بـين العلـم والعمـل المحفــوظ بالمكتبـة البودليـة بأكسـفورد بـانجلترا والـتي تم نسـخها في القـاهرة في ٢٨ صـفر سـنة ٨٩١ هـ . ٥ مـارس سـنة ١٤٨٦ م والـتي تحتـوي علـى اثـنين وخمسـين صـورة وفيهـا نشـاهد رسـوم معماريـة غايـة في الدقـة والإبـداع مـن حيـث شـكل الأعمـدة والعقـود بأنواعهـا المختلفـة وبعـض أشـكال التحـف التطبيقيـة وتشـهد هـذه النسـخة علـى اسـتمرار فـن تزويـق المخطوطـات حتـى أواخـر العصـر المملـوكي كمـا أن هنـاك نسـخة مـن مخطـوط الشـاهنامه للفردوسـي المحفـوظ بمتحـف طوبقـا بسـراى باسـتنبول والمؤرخـة بسـنة ١٥١١م وقـد سـبق تناولهـا بالتفصـيل في أجـزاء متفرقـة مـن البحـث كمـا أن هنـاك مخطـوط مـن كتـاب " اسـكندر نامـة " لأحمـدي أشـار إليـه الأسـتاذ الـدكتور أبـو الحمـد محمـود فرغلـي وأكـد أن تصـاوير هـذا المخطـوط جـاءت مزوقـة بصـور ملونـة تنتمـي إلى الأسـاليب الفنيـة السـائدة لمـدارس التصـوير المعاصـرة في إيـران ممـا يـدل علـى أن فـن تصـاوير المخطوطـات لم يتوقـف بـل سـار جنبـا إلى جنـب مـع الإنتـاج الفـني العظـيم لدولـة المماليـك سـواء كـان ذلـك في المنشـآت المعماريـة بكافـة أشـكالها وأنواعهـا أو التحـف التطبيقيـة في كافـة مجـالات الفنـون ومـن هنـا لا يمكـن أن نلصـق صـفة الانكسـار بالتصـوير المملـوكي بعـد كـل هـذه الأدلـة ويمكـن أن نحلـل اتجـاه هـؤلاء المستشـرقين إلى إطـلاق مثـل هـذا الـرأى وهـو رأى مشـابه لـبعض المتخصصـين بدراسـة الآثـار الإسـلامية بوجـه عـام ودراسـة التصـوير الإسـلامي بوجـه خـاص الـذين ذكـر بعضـهم أن تصـاوير المخطوطـات المنتجـة خـلال العصـر المملـوكي وخاصـة البحـري تتسـم بـالجمود والتعـبير عـن التجريـد وينسـب أصـحاب هـذا الـرأى ذلـك إلى تـأثير الغـزو المغـولي الـذي وقـع في القـرن الثـاني عشـر المـيلادي حيـث كـان حـدثا يمثـل هـذا القـدر مـن الخطـورة لا بـد أن يكـون سـببا وقـوة دافعـة نحـو الاتجـاه إلى أسـلوب جديـد فقـد هـاجر بعـض الفنـانين إلى جهـة الغـرب حـاملين معهـم عـاداتهم وتقاليـدهم الفنيـة المختلفـة ويسـتطرد

هؤلاء المتخصصين حديثهم لتدعيم هذا الرأى بإضافة سبب آخر وهو اختلاف نوعية المجتمع المنتجة فيه هذه التصاوير موضحا أن دولة المماليك كان مجتمعا أقطاعيا ونظام تولي الصدارة في البلاط كان نظاما معقدا فأصبح المجتمع أصلب عودا وأقوى شكيمة مما كان عليه من قبل ولذلك فالمجتمع المملوكي على حد قول بعض هؤلاء المتخصصين يعكس طابع جمود المجتمع والتزام الشكلية في تركيباته الثابتة إلى حد كبير وهذا الراى وإن كان يحمل بعض الصواب إلا أنه لا يمكن أن تكون مثل هذه الأسباب التي ساقها أصحابه هي التي أدت إلى الجمود في صور المخطوطات بل يمكن أن تكون سندا لهؤلاء المستشرقين لوصف التصوير المملوكي في نهاية الدولة المملوكية بالضعف والانكسار وللرد على هؤلاء يمكن القول أنه إذا كنا نعترف بأن هناك بعض الجمود في بعض صور المخطوطات وخاصة في رسوم العمائر خلال العصر المملوكي إلا أن الأسباب مختلفة وأن صفة الجمود على وجه التحديد لم تظهر في كافة المخطوطات بل في بعضها وكانت أكثر ظهور في رسوم العمائر فقط وقد سبق أن أوضحنا السبب في ذلك وهو أن رسوم العمائر تمثل صورة أو رسما من عمائر ثابتة أو نقلا لعمائر قائمة بالفعل ومثل هذه العمائر لا يمكن أن ترسم بشكل تظهر فيه الحركة لأنها بالفعل تمثل عمائر ثابتة وأوضحنا أن المصور عندما ينقل مثل هذه العمائر الثابتة فكيف تظهر مصحوبة بالحركة في الصورة إلا أن الفنان نجح في إزالة الإحساس بالجمود عن طريق رسم بعض العناصر النباتية وبعض أشكال الطيور لإضافة عنصر الحيوية والحركة إلى الصورة أي أنه بالفعل كان يدرك تمام الإدراك أن مثل هذه الرسوم المعمارية تمثل نوعا من الجمود ومن هنا أضاف إلى صورته العناصر المشار إليها .

ولتوضيح ذلك بشكل دقيق يمكن القول إن موضوع الصورة نفسه ربما يكون السبب وراء ذلك فمن خلال صور المخطوطات المختلفة التي تم استعراضها والتي تمثل بعض الخطب والأحاديث التي تتم داخل المساجد وهي كثيرة يمكن ملاحظة أن الأشخاص الجالسين للاستماع إلى الخطبة تبدو عليهم ملامح السكينة والهدوء حيث إن المكان نفسه وهو المسجد يتطلب الجلوس في سكون وهدوء ولذلك قام المصور برسم هؤلاء الأشخاص بطابع يتسم ببعض الجمود ونظرا لطبيعة موضوع الصورة في حين نلاحظ

الشخص الذي يلقى الخطبة تبدو عليه آثار الحركة واضحة فحركة الأيدي أو الإشارات التي تعبر عنها حركة الأيدي فهل يمكن أن نصف مثل هذه الصورة بالجمود ؟ كما أن هناك دليلا آخر يؤكد ذلك ففي أمثلة من صور المخطوطات ذات موضوع آخر يختلف عن الموضوع السابق وعلى سبيل المثال إحدى صور المخطوطات التي تمثل بعض ألعاب الفروسية أو بعض التدريبات الخاصة بالسيف أو الرمح أو غيره نلاحظ الحركة الواضحة لبعض أعضاء جسم الفارس بالإضافة إلى حركة الخيول التي تتسم بالرشاقة بالإضافة إلى الحركات المختلفة التي تظهر من خلال مناظر المبارزة أو العدو ولذلك فموضوع الصورة هو أحد أهم الأسباب لظهور بعض أشكال الجمود في بعض صور المخطوطات والشيء المؤكد أن رسوم العمائر فقط هي التي من الممكن أن تظهر بهذا الشكل ولذلك فاستمرار فن تصوير المخطوطات حتى نهاية العصر المملوكي بشكل مزدهر هو الرأى الأقرب إلى الصواب بناء على ما تم سياقه من أدلة وأمثلة .



وصف اللوحات والأشكال

أولاً : وصف اللوحات

لوحة رقم (١)

نوع التحفة : ورق

مكان الحفظ : مجموعة الأرشيدوق رينز بمكتبة الدولة في فينا

رقم السجل : Perf, exhibition, no 954 **المقاس** : (٩,٤سم × ٧,١سم)

التأريخ : مصر قبل القرن ٥ هـ/١١م

الوصف :

- قطعة من الورق عبارة عن برديه ذات لون بني مائل إلى الاصفرار يشتمل على رسم بالحبر الأسود يمثل النصف الأمامي من فارس ملتح يمتطى صهوة جواده ويعدو مسرعا ويرتدي الفارس رداء فضفاضا يتدلى إلى عقبة وغطاء رأس مخروطى الشكل ينتهي في أعلاه بذؤابة تتجه نحو الأمام كما يميل الفارس أثناء عدو الحصان إلى الأمام ، وقد أمسك بيده اليمنى رمحا وباليد اليسرى ترسا يخفضهما إلى أسفل ، وفي أسفل الرسم كتابة بالحبر نفسه بقى منها عبارة تقرأ " الفرس بالصاد " وعلى الوجه الآخر من هذه الورقة يرد توقيع المصور مما صور أبو تميم حيدرا بالإضافة إلى بعض العبارات الأخرى مثل " وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت " ثم " الحمد لله شكرا " و " الحمد لله وحده "

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٤٩ ، ص ٢٩٠

Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٢)

نوع التحفة : ورق **مكان الحفظ** : مجموعة الأرشيدوق رينز بفينا

رقم السجل : ١٣٦٨٢ **المقاس** : ٧,٥سم × ٨,١سم

التأريخ : مصر القرن ٤ هـ/ ١٠ م

الوصف :

- قطعة من الورق عثر عليها في مدينة الأشمونين بمصر الوسطى وتحمل رسم أسد يقف وأمامه إناء وقد عبر الفنان عن المعالم الرئيسية لجسم الحيوان بما فيها إظهار العضلات المختلفة بالإضافة إلى التعبير عن الشعر الكثيف الذي يكسو الرقبة ويتدلى إلى أسفل رأس الحيوان ، أما عن الإناء الذي أمامه فهو أقرب إلى شكل الكوب .

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٠ ، ص ٢٩٠

لوحة رقم (٣)

نوع التحفة : ورق　　　　**مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٨٠٦٦　　　　**المقاس** : ١٣سم × ٨,٥سم

التأريخ : مصر ـ قبل القرن ٥ هـ / ١١ م

الوصف :

- قطعة من الورق تحمل رسما لثلاثة أشكال آدمية رسم كل منهم داخل عقد نصف دائري بشكل بدائي في تفاصيلها كالملابس بالإضافة إلى رسم البائكة المكونة من ثلاثة عقود محمولة على أعمدة وغير منتظمة إذا ما قورنت برسوم العمائر في الفترات اللاحقة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥١ ، ص ٢٩٠

Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٤)

نوع التحفة : ورق　　　　**مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٣٧٠٣　　　　**المقاس** : ١٤سم × ١٤سم

التأريخ : مصر قبل القرن ٥ هـ / ١١ م

الوصف :

- قطعة من الورق تشتمل على رسم شخصين ربما يكون قائد وجندى حارسا له وقد رسم القائد وهو يمسك بيده اليمنى حربة ويتمنطق بسيف كتب على الجراب الخارجي له " عز وإقبال " وكتب على ذراعه اليمنى كلمة " بركة " وبينهما زخرفة نباتية عبارة عن فرع نباتي يتفرع إلى قسمين إلى اليمين وإلى اليسار مكونا شكلا لوزيا ويحصران بداخلهما أربعة طيور ويعلو الرسوم الآدمية شريط من الكتابة بالخط الكوفي المورق " يقرأ " عز وإقبال للقائد أبي منصـ........... " وتنحصر الرسوم الآدمية والنباتية مع الشريط الكتابي داخل إطار من الزخرفة المجدولة .

ملاحظة :

- يبدو في هذه الورقة أنها أكثر دقة في رسومها من الأوراق السابقة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٢ ، ص ٢٩١

Bernard Lewis : The world of Islam

Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٥)

نوع التحفة : ورق **مكان الحفظ** : المتحف البريطاني بلندن

التأريخ : مصر. العصر الفاطمي

الوصف :

- قطعة من الورق تشتمل على إحدى الرسوم الشعبية ويمثل موضوعها جانبا كبيرا من الأهمية فهي تمثل معركة حربية استخدمت فيها العديد من الأسلحة المعدنية كالسهام والحراب والتروس والسيوف ويبدو فيها مجموعة من الجنود في حالة دفاع عن إحدى القلاع وهم يصوبون أسلحتهم إلى مجموعة أخرى من الجنود أغاروا على قلعتهم وفيها تعبير واضح عن الحركة والحيوية

ملاحظة :

- التحفة غير واضحة المقاسات نظرا لما أصابها من بعض التلف

المصدر

Andre Raymond : The Glory of Cairo
Bernard Lewis : The world of Islam

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٣ ، ص ٢٩١

لوحة رقم (٦)

نوع التحفة : ورق **مكان الحفظ** : مجموعة شريف صبري بالقاهرة

التأريخ : مصر. في القرن ٥ هـ / ١١ أو ١٢ م **المقاس** : ١٣سم × ٢٠,٥سم

الوصف :

- قطعة من الورق تحمل رسم رجلاً جالساً على مقعد كبير ورأسه في وضع ثلاثية الأرباع ويتدلى من رأسه خصلات من الشعر على جانبي رأسه ويده اليسرى مرفوعة إلى صدره وبها كأس .

ملاحظة :

- يبدو من خلال الرسم أن الشخص الجالس يمثل سيدة وليس رجلا كما ذكر العالم الجليل زكي محمد حسن حيث تبدو ملامحها واضحة وخاصة الشعر المتدلي من رأسها والحلي الموجود حول رقبتها وحول ذراعيها .

المصدر:

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٤ ، ص ٢٩٢

لوحة رقم (٧)

نوع التحفة : ورق **مكان الحفظ** : مجموعة شريف صبري بالقاهرة

التأريخ : مصر. القرن ٥-٦ هـ / ١١-١٢م

الوصف :

- قطعة من الورق تحمل رسماً لشكل آدمي واقف وتشبه ملامحه ملامح الوجوه القبطية لدرجة تذكرنا بما يسمى بوجوه الفيوم وعلى يسار هذا الشكل الآدمي نص كتابي يقرأ " رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم "

ملاحظة :

- القطعة أصابها الكثير من التلف كما أن مقاساتها غير دقيقة

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٥ ، ص ٢٩٢

لوحة رقم (٨)

نوع التحفة : ورق　　**مكان الحفظ** : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

المقاس : ١٨ سم × ٨,٥ سم　　**رقم السجل** : ٥٠١

التأريخ : مصر . العصر الفاطمي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة قطعة من الورق رسم عليها رسم فيل وأمامه شكل نسر وتعد نموذجا من الأوراق التي رسم عليها المصور بعض موضوعاته الزخرفية قبل استخدام مثل هذه الرسوم في صور المخطوطات

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم　　(تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (٩)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء　　**التأريخ** : سوريا (٩٦ هـ . ٧١٥ م)

الوصف :

- إحدى الرسوم المنفذة بطريقة الفسيفساء وهي جزء من مصورة نهر بردى تزين جدران الجامع الأموى بدمشق وهي تتألف من مجموعة من المباني بعضها خلف بعض ويتضح أنها مبنية على الطراز السوري في المنشآت المعمارية الذي كان يعتمد على الأسقف الجمالونية التي تتناسب مع طبيعة البيئة المناخية كما تبدو مجموعة الأشجار الضخمة حول هذه المبانى

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .

لوحة رقم (١٠)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء　　**التأريخ** : سوريا . العصر الأموي

الوصف :

- جزء من مصورة نهر بردى تحمل أشكالا معمارية نفذت بطريقة الفسيفساء تمثل أحد المباني السورية ذات الأسقف الجمالونية بالإضافة إلى مجموعة من الأشجار

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١١)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء **التأريخ** : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)

الوصف :

- جزء من مصورة نهر بردى تمثل أحدى أشكال المباني ذات الارتفاع الشاهق والأسقف الجمالونية في أشكال تبدو خلف بعضها البعض وحولها مجموعة من الأشجار الضخمة

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٢)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء **التأريخ** : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)

الوصف :

- إحدى أشكال العمائر بمصورة نهر بردى وهي واجهة تبدو دائرية الشكل ويصعد إلى المبنى عن طريق سلم خارجي نفذ بشكل دقيق والمباني هنا توحي بعظمة العمارة السورية في تلك الفترة من حيث أشكال الواجهات والنوافذ والأبواب ، وخلف هذه الواجهة بعض أشكال المباني التي كانت أكثر انتشارا من حيث الشكل بما يتناسب مع طبيعة المكان .

المصدر

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

Gerard, Degeorge : Damascus, Italy 2004

لوحة رقم (١٣)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء **التأريخ** : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)

الوصف

- إحدى الأشكال المعمارية التي ظهرت في مصورة نهر بردى وتمثل بعض المنشآت من الداخل وفيها تبدو القاعات الضخمة والأعمدة والنوافذ وبعض الأشكال المشعة التي تنم عن دقة في التنفيذ وروعة العمارة في تلك الفترة

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٤)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء **التأريخ** : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)

الوصف :

- إحدى الأشكال المعمارية بمصورة نهر بردى تمثل أحد مداخل المنشأة المعمارية وهي عبارة عن شرفة مربعة الشكل ترتفع إلى أعلى بشكل مستطيل وذلك على أربعة أعمدة كورنثية الشكل تتوجها

عقود نصف دائرية وقد فرغت المساحات المحصورة بين الأعمدة ويغلب عليها الطابع الزخرفي وخلف هذه المنطقة تبدو العمائر الأكثر انتشارا في تلك الفترة

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كشف الأسرار **مكان الحفظ** : المكتبة السليمانية باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة (تصويرة الخفاش) وتحتوي على منشأة معمارية تتصدر التصويرة وتظهر واجهتها بشكل واضح وفيها يظهر مدخل المنشأة يتوجه عقد نصف دائري وعلى جانبيه نافذتان تطلان على ملاحق المنشأة وفي أركان الواجهة يوجد مساحتين مربعتين تغطي كل مساحة منهما قبة مضلعة وتعد هذه المنشأة مثالاً للتخطيط المكون من صحن وأربعة إيوانات

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 11, p., 53

لوحة رقم (١٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ريفان ١٦٣٨

التأريخ : مصر ـ ٩٧١ هـ ـ ١٥٦٣ م

الوصف

- تمثل هذه الصورة إحدى المنشآت المعمارية ويبدو من خلالها أن الفنان لم يستطع رسم تخطيط المنشأة بالشكل الذي نشاهده من خلال المنظور أو خلال التخطيط المرسوم للمنشأة ،ولكن الفنان رسم المنشأة بكافة ملاحقها على كافة مساحة الصورة وتظهر الواجهة وبها المدخل وفي أعلى التصويرة وخلف الواجهة رسم المصور مجموعة من الملاحق تمثل صحن وإيوانين كما رسم مجموعة من العقود والأعمدة التي يشير من خلالها إلى العناصر المعمارية للمنشأة من الداخل

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 13, p., 56

لوحة رقم (١٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن



رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة

التأريخ : سوريا ـ بداية القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في متجر محترف الحجامة وفيها يظهر أبو زيد أمام محترف الحجامة الذي يواصل عمل الحجامة لأحد المرضى الذي يجلس أمامه وتبدو عليه ملامح المرض وآثار الألم والتوجع من تلك الطريقة التي تستخدم كوسيلة للشفاء من بعض الأمراض ويلاحظ أن الفنان هنا استطاع أن يظهر مادة البناء وهي الأحجار حيث يبدو أنها من النوع المنحوت نحتا جيدا وبنيت على شكل صفوف منتظمة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 27, p., 70

لوحة رقم (١٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة

التأريخ : سوريا ـ بداية القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في مقابلة الراوي (الحرث بن همام) في نصيبين ويظهر فيها أبو زيد مرتكزا على عصا وينحني بجسمه تجاه الراوي وقد رسم الفنان هنا بناء على شكل جدارين متجاورين بينهما ممر مفتوح واستخدم فيها الأحجار كمادة بناء رئيسية نفذت بحجم صغير ربما لصغر البناء وتعد دليلا قاطعا على استخدام الفنان مادة الأحجار في رسم منشآته المعمارية في صور المخطوطات

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 26, p., 69

لوحة رقم (١٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٧٢٩٣ إضافة **التأريخ** : سوريا ـ ٧٢٣ هـ ـ ١٣٢٣ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مقابلة بين أبي زيد السروجي والحرث بن همام ويمكن ملاحظة استخدام الفنان لمادة الآجر في الأبنية التي تشتمل عليها الصورة فقد استخدم بالطريقة الرأسية والأفقية معا هذا بالإضافة إلى ظهور بعض العناصر المعمارية داخل الصورة ومنها شكل العقد الذي يجلس تحته



الحرث بن همام والشخشيخة التي تعلو العقد كما يظهر أيضا بعض التحف التطبيقية كالشمعدان الموجود أمام الحرث والمبخرتين على جانبي الشخشيخة .

المصدر

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 22, p., 64

لوحة رقم (٢٠)

نوع التحفة : مدخل مدرسة السلطان حسن

التأريخ : مصر . (٧٥٧هـ . ١٣٥٦م / ٧٦٦ هـ . ١٣٧٥م)

الوصف :

- مدخل مدرسة السلطان حسن وهو مدخل ضخم من النوع الذي ينتهي بعقد مدائني مقرنص وله سلم مرتفع بطرفين (جناحين)

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (٢١)

نوع التحفة : مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

التأريخ : مصر . (٦٩٥-٧٠٣ هـ / ١٢٩٥-١٣٠٣م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز ويختلف هذا المدخل عن أشكال المداخل في عمائر العصر المملوكي نظرا لأنه لم يكن من تصميم معمار المملوكي بل من النوع ذات الطراز القوطي وهو مبني من الرخام ونقل إلى مدرسة الناصر محمد من كنيسة سان جان بعكا ويلاحظ عدم وجود سلم أمامه نظرا لأنه غير مرتفع عن مستوى الشارع

المصدر :

مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (٢٢)

نوع التحفة :

إحدى الحنايا الرأسية التي تمتد بطول الواجهة الرئيسية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز

التأريخ : مصر . (٦٣٩ هـ . ١٢٤٢م / ٦٤١ هـ . ١٢٤٣م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الحنايا بواجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ويظهر فيها نافذة مستطيلة يعلوها عقود من صنجات منقوشة عبارة عن زخارف لأوراق نباتية ثلاثية الشكل تشبه تماما أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المباني ويعلو هذه الصنجات عقود عاتقه أيضا من



الصنجات حفرت في الحجر على شكل أوراق نباتية وهي تماثل أشكال الصنجات المعشقة التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

مدرسة الصالح نجم الدين أيوب

لوحة رقم (٢٣)

نوع التحفة : إحدى الحنايا الرأسية بمجموعة واجهة السلطان قنصوه الغوري بشارع الغورية

التأريخ : مصر - ٩٠٩ هـ - ١٣٠٥م

الوصف :

- تتمثل في هذه الصورة أشكال الأعتاب المسفنة التي تتوج نوافذ المنشآت في العصر المملوكي وهي تختلف عن الأعتاب بشكلها المستقيم العادي في الصورة السابقة ويؤدي هذا النوع من الأعتاب أو الصنجات أغراضا متعددة منها أنه يعطي للعتب قوة وتماسك بالإضافة إلى شكله الزخرفي وتعد هذه الأعتاب قمة مراحل التطور للصنجات المسفنة حيث تعددت الدخلات والأسافين وأصبحت أكثر تشابكا وتداخلا بالإضافة إلى أنها أصبحت متعددة فيبدو أن النافذة يعلوها أكثر من عتب من صنجات معشقة يفصل بينها عقود عاتقه .

المصدر :

مدرسة ومسجد قنصوة الغوري بشارع الغورية

لوحة رقم (٢٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كشف الأسرار

مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مصنع المر كما يطلق عليها علماء الآثار وفيها تظهر خلفية معمارية نفذت بشكل دقيق عبارة عن باثكة من ثلاثة عقود نصف دائرية محمولة على أربعة أعمدة اثنان منها مدمجة بالجدار وتبدو العناصر المعمارية متكاملة فالعقد النصف دائري مزخرف بمجموعة من الصنجات المعشقة وزخرفت كوشات العقود بزخارف نباتية كما تظهر أيضا الأعمدة بكافة أشكالها وأجزاءها من حيث القاعدة والبدن والتاج ويتدلى من باطن العقد الأيمن والأيسر مشكاة كما تشتمل الصورة أيضا على بعض التحف التطبيقية الأخرى كالمزهرية والمقعد الذي يجلس عليه الشخص بالعقد الأيمن

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 159



لوحة رقم (٢٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط " كشف الأسرار "

مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول **رقم السجل** : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة التى يطلق عليها " تصويرة البطة " مجموعة من العناصر المعمارية كالعقد الذي يتوج المساحة الموجودة في وسطها رسم البطة والصنجات المعشقة التي تسير مع دوران العقد المقلوب أسفل رسم البطة بالإضافة إلى أشكال المزهريات المرسومة في أركان الصورة والتي تخرج منها مجموعة من الزهور وقد نفذت عناصر الصورة بدقة عالية

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 158

لوحة رقم (٢٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن

التأريخ : ٧٥٥ هـ ـ ١٣٥٤م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مجموعة من الموسيقيين أمام واجهة إحدى المنشآت المعمارية وتظهر الواجهة متوجة بصف من الشرافات على هيئة عقد مدبب والمدخل ضخم يتوجه عقد نصف دائري من صنجات معشقة ذات شكل دائري يبدو منها أنها نفذت وكأن الفنان يقصد بها الجانب الزخرفي فقط لأنها بهذا الشكل تفقد وظيفتها وهي تدعيم وتقوية العتب أما الشكل الدائري هذا فيفقدها خاصية التعشيق التي تساعد على التماسك ويظهر بالصورة أيضا بعض التحف التطبيقية مثل كأسين بجوار أرجل العقد

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الفنية

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 139, p., 140

لوحة رقم (٢٧)

نوع التحفة : مسجد قجماس الإسحاقي

التأريخ : مصر ـ (٨٨٤ هـ ـ ١٤٧٩م / ٨٨٧ هـ ـ ١٤٨٢م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مسجد قجماس الإسحاقي بالدرب الحمر ويهمنا فيها وسائل تغطية الصحن حيث كان المعمار في بعض الأحيان يستغني عن الفسقية الموجودة بالصحن ويقوم بتصغير مساحته وتغطيته

بوسائل متعددة منها الشخشيخة أو بغطاء جمالوني وهو عبارة عن سقف خشبي مسطح يبرز إلى أعلى عن طريق مجموعة من الأعمدة الخشبية الصغيرة .

المصدر :

مسجد قجماس الإسحاقي بالدرب الأحمر

لوحة رقم (٢٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية في فينا

رقم السجل : أ . ف . ٩

التأريخ : مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند وفيها اشار الفنان إلى الصحن عن طريق رسم شخشيخة مغطاة بقبة ، أما إيوان القبلة فقد رسم الفنان الكثير من العناصر المعمارية التي يشتمل عليها فهو يطل على صحن المنشاة ببائكة ثلاثية العقود كما يشتمل على منبر خشبي ذات شكل متكامل من حيث الريشتين وباب المقدم وجلسة الخطيب والجوسق العلوي بالإضافة إلى أن الفنان رسم مجموعة من التحف التطبيقية أبرزها المشكاة والثريا ذات السبع خانات .

المصدر :

Markus hattstein and peter Delius : Islam art and Architecture
Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 7, p., 259

لوحة رقم (٢٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي **التأريخ :** ٦١٩ هـ ـ ١٢٢٣م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مدرسة في حلب وفيها نشاهد معلم وحوله تلاميذ يتدارسون ربما إحدى المذاهب الأربعة مما يوحي بأن هذا المكان ربما يمثل إحدى الإيوانات الجانبية بمنشأة دينية وقد رسم المصور إحدى العناصر المعمارية وهي عبارة عن عقد محمول على عمودين يتوجه قبيبة صغيرة للإشارة إلى أن الموضوع يتم في مسجد أو مدرسة

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٧٠ ، ص ٣٠٠

لوحة رقم (٣٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا

رقم السجل : مارش ٤٥٨ **التأريخ** : مصر ـ ٧٣٨ هـ /١٣٣٧م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نفس موضوع الصورة السابقة فنرى أبا زيد يعلم تلاميذه في مدرسة حلب بالرغم من الفارق الزمني الكبير بين الصورتين وقد نجح المصور في هذه الصورة في التعبير عن إحدى الإيوانات الجانبية لبعض المنشآت المعمارية وأبرزها الإيوان الجانبي الذي كان يستخدمه لتدريس أحد المذاهب وتختلف بطبيعة الحال عن إيوان القبلة الذي يشتمل على عناصر هامة كالمنبر والمحراب وقد نجح الفنان في رسم بعض التحف التطبيقية وعلى وجه الخصوص تلك السجادة التي رسمت على شكل مستطيل وكأن أبا زيد ومن يجلس بجواره يجلسان عليها وقد زخرفت السجادة بزخارف حيوانية عبارة عن فيلين وخلفهما طائر ويحيط بالسجادة إطار من الزخارف النباتية

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 47, p., 84
Thomas , w . Arnold : Painting in Islam

لوحة رقم (٣١)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مشهد في مسجد وتحديدا في أحد الأروقة الجانبية حيث نشاهد شخصين يجلسان للدراسة أسفل بائكة ثلاثية والعقود هنا عبارة عن شكل عقد ثلاثي مدائني محمولة على أعمدة بعضها مدمج بالجدار والبعض الآخر قائم بذاته شأنه شأن كافة البائكات التي كانت قائمة بالعمائر المملوكية ويلاحظ أن العناصر المعمارية كالأعمدة والعقود نفذت بشكل قريب إلى حد بعيد بمثيلاتها في العمائر القائمة كما استطاع المصور أيضا رسم مجموعة من التحف التطبيقية كالمشكاوات الثلاثة التي تتدلى من بواطن العقود ومزخرفة بخطوط مائلة وشكل المزهرية أسفل العقد الأيمن بالإضافة إلى المفرش أو السجادة التي يجلس عليها الشخص أسفل العقد الأوسط التي زخرفت ببعض العناصر الحيوانية .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 48, p., 84



لوحة رقم (٣٢)

نوع التحفة : إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن ويتضح انه يشتمل على العديد من العناصر المعمارية كالمنبر والمحراب ودكة المبلغ ولعل دكة المبلغ هذه كانت من الصعب على المصور أن يعبر عنها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نظرا لحجمها الكبير بالإضافة إلى أن المساحة المتاحة للمصور لا تكفي لرسم مثل هذه العناصر المعمارية لكن هناك عناصر أخرى يشتمل إليها إيوان القبلة وهي المنبر والمحراب وهي العناصر التي رسمها الفنان في صور المخطوطات لإبراز إيوان القلة والإشارة إليه .

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (٣٣)

نوع التحفة : دكة المقرئ

الوصف :

- تمثل هذه الصورة دكة المقرئ الموجودة بالإيوان الجنوبي الشرقي (إيوان القبلة) في مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله وتشتمل على العديد من العناصر الزخرفية الهندسية وأبرزها الأطباق النجمية كما أنها من العناصر الفنية والتحف التي انعدم ظهورها في صور المخطوطات

المصدر :

مدرسة خانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله

لوحة رقم (٣٤)

نوع التحفة : دكة المقرئ

الوصف :

- تمثل هذه الصورة دكة المقرئ الموجودة بإيوان القبلة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية وتشتمل على عناصر زخرفية هندسية الشكل تتشابه كثيرا بالعناصر الزخرفية بالتحفة السابقة

المصدر :

مجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية

لوحة رقم (٣٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري　　**مكان الحفظ :** المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي　　**التأريخ :** ٦١٩ هـ ـ ١٢٢٢ م ـ ١٢٢٣م



الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند وتمثل إيوان القبلة وفيها نشاهد الخطيب يجلس على منبر خشبي وأمامه جمع من الناس ويطل الإيوان على صحن المنشأة بباتكة من ثلاثة عقود مختلفة الأشكال وقد نجح المصور في رسم محراب ضخم في هذا المكان معبرا في ذلك عن إيوان القبلة أصدق تعبير بالإضافة إلى أنه نجح في رسم بعض التحف التطبيقية أمثال المشكاوات التي تتدلى من باطن العقدين الأيمن والأيسر كما رسم ثريا تتدلى من باطن العقد الأوسط ذات ثلاث خانات ويلاحظ أن زخارف المنبر قد أصابها بعض التلف والواضح أنها تماثل زخارف المنابر الأيوبية والمملوكية التي تشتمل على عناصر هندسية ونجمية

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 106, p., 108

لوحة رقم (٣٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة **التأريخ** : سوريا ـ ٧٠٠ هـ ـ ١٣٠٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إيوان القبلة بأحد المساجد وفيها يظهر أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند حيث يقف على منبر خشبي وأمامه جمع من الناس ويطل إيوان القبلة على الصحن بباتكة من ثلاثة عقود محمولة على أربعة أعمدة منها عمودين مدمجين بالجدار وقد رسم الفنان مجموعة من التحف التطبيقية بهذه الصورة منها المشكاوات التي تتدلى من باطن العقدين الأوسط والأيسر بالإضافة إلى رسم السيف الذي يمسك به أبا زيد .

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 146

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه

لوحة رقم (٣٧)

نوع التحفة : بائكة تطل على الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف

- تمثل هذه الصورة رواق القبلة بمسجد الناصر محمد بن قلاوون الذي يطل على الصحن ببائكة من مجموعة عقود مدببة محمولة على أعمدة مختلفة الأشكال من حيث عناصر تكوينها كالقاعدة والبدن والتاج ويعلو العقود أشكال نوافذ مستطيلة الشكل يتوجها عقود نصف دائرية

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٣٨)

نوع التحفة : بائكة تطل على الصحن بمسجد الطنبغا المارداني

الوصف :

- تمثل هذه الصورة بائكة من مجموعة من العقود محمولة على أعمدة وتطل على صحن المنشأة ويتضح في هذه الصورة والصورة السابقة أن البائكات التي تطل على الصحن في المنشآت المعمارية المملوكية تشتمل على أكثر من ثلاثة عقود عكس البائكات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي كانت جميعها تطل على الصحن ببائكات ثلاثية فقط ولعل مساحة الصورة كانت سببا رئيسيا في ذلك ثم إن عدد العقود في الصورة لا تمثل نقصا فنيا لأن الإشارة إلى الشيء تتم بطريقة مبسطة ومعبرة

المصدر :

مسجد الطنبغا المارداني

لوحة رقم (٣٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس   **رقم السجل** : ٦٠٩٤ عربي

التأريخ : ٦١٩ هـ - ١٢٢٢م - ١٢٢٣م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب وفيها رسم الفنان أحد الإيوانات الجانبية والتي تطل على الصحن ببائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية كل عقد يتوج بقبة صغيرة ويلاحظ أن رسم البائكات أقل في الدقة والواقعية من أشكال البائكات في الصورة السابقة وقد رسم الفنان ثلاثة مشكاوات تتدلى من بواطن العقود الثلاثة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

لوحة رقم (٤٠)

نوع التحفة : دكة المبلغ

الوصف :

- تمثل هذه الصورة دكة المبلغ بمسجد آق سنقر (المسجد الأزرق) وهي تتكون من مساحة مستطيلة الشكل محمولة على ستة أعمدة من الرخام وتعد هذه الأعمدة نموذجا للأعمدة الرخامية التي انتشرت خلال العصر المملوكي والتي من الأرجح أنها تتشابه كثيرا مع معظم الأعمدة التي ظهرت في صور المخطوطات من حيث التكوين العام لها

المصدر :

مسجد آق سنقر

لوحة رقم (٤١)

نوع التحفة : أحد الأعمدة الرخامية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- تعد مثل هذه الأعمدة الرخامية الأكثر انتشارا في عمائر العصر المملوكي وتتميز بجمالها وخاصة تيجانها التي على شكل كورنثي ولعل هذه الأعمدة بهذه الأشكال اكثر دقة من مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات التي رسم المصور بعضا منها بشكل بسيط متجاهلا التكوين المعماري للعمود من حيث رسم القاعدة والبدن والتاج .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون

لوحة رقم (٤٢)

نوع التحفة : أحد الأعمدة الجرانيتية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- يعد هذا العمود أحد أمثلة الأعمدة الجرانيتية التي استخدمت في العمارة المملوكية ويبدو أن هذا النوع من العمدة دخيلاً على العمارة المملوكية ومجلوبا من عمائر أخرى وقد استخدم النوعين معا في مسجد الناصر محمد بن قلاوون ويظهر من خلال هذه الصورة الروابط الخشبية التي تربط أرجل العقود ببعضها البعض والتي لم نشاهدها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون

لوحة رقم (٤٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس　　　　**رقم السجل** : ٣٤٦٧ عربي

التأريخ : سوريا ـ الربع الثاني من القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخصين يحملان أكياس من الذهب وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن عقدين ، العقد الأيمن منهما على شكل مدبب ومنكسر وهو يطابق في شكله الكثير من أشكال العقود المنكسرة التي ظهرت في عمائر العصر الأيوبي وخاصة في الحنايا التسع التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب كما أنه كان منتشرا بشكل واضح في أغلب المنشآت المعمارية المملوكية

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting

لوحة رقم (٤٤)

نوع التحفة : مدخل خانقاه ومقعد السلطان قنصوه الغوري

الوصف :

- يعد هذا المدخل نموذجا بارزا للمداخل ذات العقد المدائني المقرنص والذي انتشرت في عمائر العصر المملوكي إلا أن هذا العقد بهذا الشكل لم يظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

خانقاه ومقعد قنصوة الغوري

لوحة رقم (٤٥)

نوع التحفة : عقد مدائني بمدرسة خايربك

الوصف :

- يتوج هذا العقد أحد المداخل الملحقة بإيوان القبلة بمدرسة خاير بك ويعد من أشكال العقود الثلاثية ويطلق عليه عقد مدائني مجرد وربما تكون مثل هذه النوعية من العقود كانت أسهل لدى المصور لرسمها في صور المخطوطات كما شاهدنا في اللوحة رقم (٣١) .

المصدر :

مدرسة خاير بك

لوحة رقم (٤٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة **مكان الحفظ :** المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي **التأريخ :** ٦٢٢ هـ - ١٢٢٥م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة تاجر يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر وفيها رسم الفنان العقد الثلاثي ولكن بشكل مختلف عن المعتاد فهو عبارة عن عقد نصف دائري من جانبي العقد ومن الوسط عقد مثلث الشكل (مدبب) مكونة جميعها عقد ثلاثي شاهدناه في بعض صور المخطوطات في العصر المملوكي ولكن الجزء الأوسط مستقيم الشكل وليس مدببا كما في اللوحة التالية .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٣ ، ص ٤٢٠

لوحة رقم (٤٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط دعوة الأطباء

مكان الحفظ : مكتبة الأمبرو زيانا بميلانو في إيطاليا

رقم السجل : ١٢٥٠ أ **التأريخ :** سوريا ٦٧١ هـ - ١٢٧٢م



الوصف :

- تمثل هذه الصورة طبيبا يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله فيها نشاهد العقد الثلاثي المشار إليه في اللوحة السابقة حيث تتشابه الأجزاء الجانبية منها وهي على شكل نصف دائري في حين أن الجزء الأوسط هنا مستقيم الشكل وقد استطاع الفنان في هذه الصورة أن يعبر برسومه عن العديد من التحف التطبيقية مثل أشكال الأكواب والدوارق بالإضافة إلى رسوم الصواني المتعددة الأشكال كالتي تحمل الفاكهة والتي تحمل الطعام كما عبر الفنان أيضا عن بعض السلطانيات التي يمسك بها أحد الأشخاص

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 144

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ونشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (٤٨)

نوع التحفة : منبر خشبي		**مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٠٨٠

الوصف :

- تمثل هذه الصورة منبر خشبي باسم السيدة تتر الحجازية ويشتمل على الأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر من حيث الريشتين والدرج وباب المقدم وقد ظهرت أشكال المنابر بكافة أجزاءها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٤٩)

نوع التحفة : ريشتي المنبر السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الريشتين الخاصة بمنبر السيدة تتر الحجازية ويلاحظ أن الفنان زخرفها بأشكال هندسية تتمثل في الأشكال النجمية التي استخدمت في زخرفة أغلب المنابر القائمة بالعمائر الأيوبية والمملوكية المختلفة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٥٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة		**مكان الحفظ** : مكتبة كمبردج

رقم السجل : ٥٧٨		**التأريخ** : مصر ٧٩١ هـ-١٣٨٨ م



الوصف :

- تمثل هذه الصورة خطيب يخطب في جمع من الناس وفيها رسم الفنان شكلا مبسطا لأحد المنابر فهو أقرب إلى شكل المقعد لكنه متعدد الدرجات ويفتقد الكثير من الجزاء الرئيسية المكونة للمنابر المعتادة كالريشتين وباب المقدم والجوسق الذي يعلو جلسة الخطيب كما أنه يفتقد أيضا إلى الأشكال والعناصر الزخرفية التي كانت تزخرف المنابر القائمة بالعمائر التي رسمها المصور في الكثير من صور المخطوطات .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 1, p., 46

لوحة رقم (٥١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : مدينة ميونخ **رقم السجل :** ٦١٦ عربي

التأريخ : مصر ـ الربع الأول من القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة خطيب مع ثلاثة أشخاص ويبدو الخطيب يقف على منبر صغير مكون من ثلاث درجات بالإضافة إلى جلسة الخطيب كما أنه يفتقد للأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر المشار إليه في اللوحة السابقة إلا أن أحد جوانب المنبر الظاهرة زخرفت بأشكال نباتية لأوراق وفروع نباتية على غير المعتاد أيضا في زخرفة المنابر القائمة بالعمائر التي ظهرت في صور المخطوطات .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 44, p., 81

لوحة رقم (٥٢)

نوع التحفة : محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- تمثل هذه الصورة محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون وهو من النوع ذات التجويف العميق ومزخرف بزخارف متعددة تنم عن الثراء الواضح في زخرفة المحاريب في العصر المملوكي وإن كانت أشكال المحراب قليلة في صور المخطوطات ولم تكن بمثل هذه الزخرفة

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٥٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه

مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ١٥١٩ هـ **التأريخ :** مصر ـ (٩٠٦ـ٩١٦ هـ / ١٥٠١ـ١٥١١م)



الوصف :

- تمثل هذه الصورة زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه وفيها رسم الفنان واجهة معمارية لأحد المنازل أو القصور تتكون من طابقين خصص منهما الطابق العلوي للحريم (الحرملك) ويتضح ذلك من خلال ظهور مجموعة من النساء في شرفة بالطابق العلوي ولعل المصور في هذه الصورة قد أعطى نموذجا رائعا لأمثلة المنشآت المدنية خلال العصر المملوكي

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 18, p., 251

لوحة رقم (٥٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ريفان ١٦٣٨ **التأريخ :** مصر . ٩٧١ هـ . ١٥٦٣م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مجموعة رجال مسلحون يقفون أمام برج أحد القلاع العسكرية واسفل هذا البرج باب صغير ربما يكون إحدى المداخل السرية وقد اكتفى الفنان هنا برسم هذا الشكل المعماري للإشارة إلى المنشأة على أنها منشأة عسكرية وأن الخوض في التفاصيل المعمارية للمنشأة بكامل عناصرها يحتاج إلى مساحة أكبر لإبراز ذلك فأشار بهذا البرج وهؤلاء الرجال العسكريون للتعبير عن ماهية المنشأة .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 14, p., 57

لوحة رقم (٥٥)

نوع التحفة : الأبراج الخارجية لقلعة الجبل

الوصف :

- تمثل هذه الصورة السور الخارجي بما فيه من مجموعة الأبراج لقلعة صلاح الدين الأيوبي ولعل هذه الصور تتشابه مع اللوحة السابقة التي تمثل رجال مسلحون أمام أحد الأبراج والملاحظ في هذه التصويرة اشتمال السور الخارجي على مجموعة من العناصر المعمارية أبرزها مزاغل السهام التي لم نشاهد مثلها في صور المخطوطات التي تمثل منشآت عسكرية بالإضافة إلى الإحساس بفخامة الأبراج الخارجية للقلعة على عكس رسم مثل هذه الأبراج في صور المخطوطات التي ظهرت بشكل صغير وأعتقد أن الفارق بينهما أسبابه معلومة جيدا .

المصدر :

قلعة صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فرير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٤٢ـ١٠ ب (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ ـ ١٣١٥م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة ساعة الطبالين ورسم فيها المصور إحدى واجهات المنشآت العسكرية ، يدل على ذلك ملابس وأحذية الأشخاص الذين يعزفون على الآلات الموسيقية وتتصدر الواجهات نافذة توحي بذلك كما أن أشكال الشرافات التي تتوج الواجهة تشبه إلى حد كبير السواتر الحجرية التي تبنى في المنشآت العسكرية كالقلاع والحصون وذلك لتساعد الجندي المحارب في الاختفاء خلفها بعد أن يصوب أسلحته تجاه المعتدي والمغير على قلعته وفي نفس الوقت تكون حائط صد لأسلحة المغير

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk

لوحة رقم (٥٧)

نوع التحفة : أحد أبراج قلعة الجبل

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أحد أبراج قلعة السلطان صلاح الدين وتكوينه عبارة عن برج اسطواني الشكل يقع بالجهة الجنوبية من القلعة ويشتمل على مجموعة كبيرة من مزاغل السلاح وقد تعددت أسماء هذه الأبراج ومنها برج المقطم وبرج الصفة وبرج العلوه وبرج كير كيلان وكانت تختلف في تكويناتها ما بين الشكل الإسطواني والمستطيل والمربع والنصف دائري

المصدر :

قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٨)

نوع التحفة : أحد أبواب قلعة الجبل

الوصف :

- تمثل هذه الصورة باب المدرج بالجهة الغربية من القلعة ويعد أحد أبواب القلعة ويتكون من برجين كبيرين على شكل نصف دائرة تحصران بينهما مدخلا ضخما متوج بعقد نصف دائري وقد تعددت أبواب القلعة في كافة الجهات ومنها القرافة بالجهة الشرقية وباب المطار بالجهة الجنوبية

المصدر :

قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٩)

نوع التحفة : قبة أبو اليوسفين

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجا لزخارف القباب في العصر المملوكي وهو التضليع حيث تتناوب فيها الضلوع المحدبة والمقعرة في إيقاع زخرفي يضفى على القبة قدر أكبر من التوازن والاستقرار وتؤرخ هذه القبة بسنة ٧٣٠ هـ. ١٣٢٩م

ملاحظة :

- حالة القبة غير جيدة وتتعرض لإهمال جسيم يوحي بخطورة بالغة على الأثر.

المصدر :

منشاة أبو اليوسفين

لوحة رقم (٦٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فرير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٣٠ . ٧٥ أي (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ. ١٣١٥م

الوصف :

- هذه الصورة تمثل طست الخادمة وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن جناح مقبب يعتمد على أربع قوائم وبالداخل امرأة تحمل إبريق ومنشفة ويتوج الجناح قبة زخرفت بزخارف هندسية عبارة عن أشكال سداسية ملتصقة وبداخل كل شكل سداسي دائرة صغيرة مطموسة كما يلاحظ اشتمال الصورة على بعض التحف التطبيقية وأبرزها الإبريق والطست الأسفل

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk

لوحة رقم (٦١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فرير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٣٠ . ٧٧ آى (هذا الرقم خاص بالمصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ. ١٣١٥م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الحيل الهندسية وفيها رسم المصو جناحا مقببا يرتكز على أربعة قوائم وزخرفت خوذة القبة بزخارف نباتية صغيرة عبارة عن أوراق ومراوح نخيلية رسمت حول مركز القبة ولم تملأ سطح القبة .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 2, p., 255



لوحة رقم (٦٢)

نوع التحفة : قبة مدرسة خاير بك بحى باب الوزير

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجا للقباب المملوكية التي زخرفت خوذاتها بأسلوب البخاريات بحيث بدت تكرار لشكل واحد موزع على مساحة القبة جميعها بشكل متكرر .

المصدر :

مدرسة خاير بك بحي باب الوزير

لوحة رقم (٦٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه

مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : هـ ١٥١٩ **التأريخ** : مصر . (٩٠٦ـ٩١٦ هـ / ١٥٠١ـ١٥١١م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة رستم يقتل الفيل وفيها رسم المصور إحدى حجرات المنزل ذات مدخل مستطيل الشكل زخرف العتب الخاص به بزخارف نباتية ويلاحظ أن الطرف الأيسر من الصورة يمثل منظرا آخر ربما في غرفة أخرى تطل منها مجموعة من الأشخاص في شرفة تغطيها قبة مضلعة ذات زخارف نباتية متشابكة ، وقد رسم المصور بعض التحف التطبيقية بهذه الصورة أبرزها السرير الذي نفذ بشكل دقيق وبكافة أجزاءه ويعد أحد أبرز قطع الأثاث التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 19, p., 265

لوحة رقم (٦٤)

نوع التحفة : إحدى أشكال الشرافات

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجا لأشكال الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت الدينية وتعد ذروة التطور المعماري لأشكال الشرافات سواء المسننة أو المورقة وتتوج هذه الشرافات مسجد خاير بك .

المصدر :

مسجد خاير بك

لوحة رقم (٦٥)

نوع التحفة : إحدى أشكال الشرافات

الوصف

- تمثل هذه الصورة نموذجا آخر للشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت الدينية وهي تتوج أعلى الصحن الداخلي لمسجد الناصر محمد بن قلاوون وتتميز بأنها من النوع المسفن المتعدد الحطات .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٦٦)

نوع التحفة : واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أيضا نموذجا ثالثا من أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المساجد وهي على شكل حنية نصف دائرية ولعل المعمار نفذها بهذا الشكل لوقوع المسجد داخل قلعة الجبل فكانت بمثابة شكل زخرفي أعلى واجهة المسجد وفي نفس الوقت تؤدي غرض دفاعي في حالة الهجوم على القلعة والاقتراب من المسجد .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٦٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم التسجيل : ٦٠٩٤ عربي **التأريخ :** ٦١٩ هـ - ١٢٢٢م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران ويظهر في هذه الصورة عنصر معماري عبارة عن عقد نصف دائري محمولا على عمودين من النوع البسيط وبجوار هذا العقد عقدين آخرين كل عقد منهما يبدو في اتجاه حيث يبدو أنهما انحرفا يمينا ويسارا وكأنهما بابان يفتحان في إحدى الحجرات الجانبية حيث لا يمكن اعتبار هذا الشكل بائكة بل هي مجموعة من الحليات التي كانت تستخدم في المنازل لفصل الحجرات الداخلية بعضها عن بعض

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 79

لوحة رقم (٦٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس **رقم السجل :** ٣٤٦٧ عربي

التأريخ : سوريا - الربع الثاني من القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة الناسك وابنه وقد عضته حية وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن بائكة ذات ثلاثة عقود مختلفة الأشكال ويمثل هذا المكان مقعد بالمنزل حيث إنه من المعروف أن المنازل في العصر المملوكي كانت تشتمل على مقعد في الدور الأول يطل على الجهة البحرية ببائكة من ثلاثة عقود ومن أبرزها المقعد الملحق بمنزل السلطان قايتباى .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 64, p., 98

لوحة رقم (٦٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي **التأريخ :** سوريا ـ ٦٢٢ هـ ـ ١٢٢٥م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس وفيها يظهر خلفية معمارية غاية في الدقة استغلها الفنان كإطار خارجي يفصل بين قاعات المنزل المختلفة وهي عبارة عن تكوين معماري يمثل عقدا كبيرا مفصصا يرتكز على عمودين رشيقين وزخرفة كوشتي العقد بزخارف حيوانية على مهاد من الأرضية النباتية كما نجح المصور في رسم بعض التحف التطبيقية وأبرزها طبق الفاكهة ما بين الملك والطبيب .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٠ ، ص ٤١٩

لوحة رقم (٧٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه **مكان الحفظ :** متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : هـ ١٥١٩ **التأريخ :** مصر ـ(٩٠٦ـ٩١٦ هـ ـ ١٥٠١ ـ ١٥١١ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة تنصيب كيقباد على عرشه وتظهر بها مجموعة من العناصر المعمارية ومنها العقد الثلاثي الموجود يسار الناظر وخلف مجموعة الأشخاص بالإضافة إلى العقد المنكسر الذي تزخرف كوشته زخارف نباتية من الأرابيسك ومن أبرز عناصر الصورة ذلك العرش الذي يجلس عليه كيقباد فهو مرتفع عن أرضية المكان بثلاث درجات وهو عبارة عن أربعة أعمدة تحمل قبة مضلعة وأسفلها كرسي العرش ويعد هذا النوع من العروش من ابرز ما ظهر في صور المخطوطات من أشكال العروش في العصر المملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 20, p., 265



لوحة قم (٧١)

نوع التحفة : كرسي عشاء من النحاس **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي

رقم السجل : ١٣٩ **التأريخ** : مصر ٧٢٨ هـ ـ ١٣٢٧ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة كرسي عشاء السلطان الناصر محمد بن قلاوون وهو منشوري الشكل سداسي الأضلاع من النحاس المخرم المكفت بالفضة ويعد هذا الكرسي من روائع التحف المعدنية المملوكية ويحمل نصوصا كتابية منها ما يدل على صاحبها وبعضها يشير إلى صانعها وتاريخها وتعد هذه التحفة من التحف التطبيقية التي تميز العصر المملوكي وبالرغم من ذلك لم نجد لها مثيلا في صور المخطوطات التى تنسب إلى هذا العصر .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٢)

نوع التحفة : محبرة ومقلمة النحاس **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٤٤٦١ **التأريخ** : القرن الثامن الهجري ـ الر ابع عشر الميلادي

الوصف :

- محبرة ومقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفي سنة ٧٦٤ هـ ـ ١٣٦٣ م وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية ونصوص كتابية تشير إلفى اسم صاحبها وتعد هذه النوعية من التحف من النادر ظهورها في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي والمملوكي

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الأربع بشائر **مكان الحفظ** : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ١٣ قبطي **التأريخ** : مصر ـ ٥٧٦ هـ ـ ١١٨٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الإمبراطور هيرودس وفيها استطاع الفنان أن يعبر عن بعض التحف التطبيقية وأبرزها شكل السيف المستقيم الذي يتمنطق به الجندي الذي يحمل رأس يوحنا كما رسم المصور منضدة كبيرة أشبه بالسرير يجلس عليها الإمبراطو هيرودس ويعلو المجلس ستارة كبيرة تتدلى خلف مجلس الإمبراطور

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٤ ، ص ٤١٦



لوحة رقم (٧٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن **رقم السجل** : ٩٧١٨

التأريخ :سوريا ـ الربع الأخير من القرن السابع الهجري ـ الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي ومعه الحارث على ظهر جملين وقد استطاع المصور أن يعبر عن أشكال السيوف عن طريق رسم سيف طويل مستقيم الشكل يتمنطق به الشخص الخلفي .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 21, p., 63

لوحة رقم (٧٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة تشستربيتي دبلن

رقم السجل : الورقة رقم ١٥٦ بي P 156 (دليل إضافي M.S.1)

التأريخ : سوريا ٧٦٨ هـ ـ ١٣٦٦ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة فارس يمتطي صهوة جواده وفي يده سيف وترس مشتعل وقد رسم المصور فيها بعض أشكال التحف التطبيقية المتمثلة في السيف المستقيم الذي يمسك به الفارس وهو يماثل في شكله السيوف المستقيمة التي تنسب إلى العصر المملوكي كما رسم الفنان فوق رأس الفارس إحدى أشكال الخوذات التي تنوعت كثيرا في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 16, p., 263

لوحة رقم (٧٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ٢٦٥١ أ **التأريخ** : سوريا ـ (٧٧٥ هـ ـ ١٣٧٣م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة فارسا على ظهر جواده ويمسك بيده اليسرى سيفا مستقيما وقد وضعه إلى أعلى بشكل مقلوب وكأنه سيدخله في غمده مع ملاحظة أن الغمد على شكل سيف مستقيم وإن اختلف المقبض في شكل السيفين .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 16, p., 58

لوحة رقم (٧٧)

نوع التحفة : سيف مقوس باسم السلطان قنصوة الغوري

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي **رقم السجل** : ٣٥٩٥

التأريخ : بداية القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى أشكال السيوف المقوسة التي ظهرت واستخدمت في العصر المملوكي والتي ظهر منها الكثير في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي وهذا السيف باسم السلطان قنصوة الغوري وذات نصل مقوس بحد واحد وطرف مدبب ذات حدين والمقبض منحني وينتهي بجزء كروي وواقية السيف مفقودة ويحمل السيف نصا مكتوبا بالخط الثلث الجميل يحمل اسم السلطان قنصوة الغوري وبعض ألقابه .

ملاحظة :

- يبدو أن واقية هذا السيف كانت مثبته به في الفترات السابقة حيث قام العالم الجليل حسن الباشا بنشر هذا السيف وتظهر به الواقعية

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٨)

الوصف :

- تفاصيل النص الكتابي الموجود على نصل السيف الخاص بالسلطان قنصوة الغوري باللوحة السابقة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية

مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن **رقم السجل** : لا يوجد

التأريخ : مصر أوائل القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الدروس الخاصة بالضرب بالسيف وفيها يظهر شخصان يضربان بالسيف وقد نجح المصور في رسم مجموعة من السيوف المقوسة ذات مقبض منحني وواقية مستقيمة الشكل تشبه كثيرا السيوف المقوسة التي استخدمت في العصر المملوكي كالسيف المشار إليه في اللوحتين السابقتين .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 32, p., 73

لوحة رقم (٨٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الأربع بشائر

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ١٣ قبطي **التأريخ** : مصر ٥٧٦ هـ. ١١٨٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح وفيها رسم الفنان مجموعة من الأسلحة تتمثل في بعض أشكال الرماح التي تمسك بها الجنود كما رسم الفنان بعض أشكال التحف التطبيقية الأخرى المتمثلة في أبريق يمسك به حارس خلف بيلاطس ذات بدن منفوخ وقاعدة مخروطية ورقبة صغيرة تنتهي بفوهة دائرية

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٣ ص ٤١٥

لوحة (٨١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة تشستر بيتي دبلن

رقم السجل : دليل إضافي M.S.1 (الورقة رقم ١١٨ بي)

التأريخ : سوريا ٧٦٥ هـ. ١٣٦٦ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أربعة فرسان يمسكون بالرماح فوق أكتافهم بينما تعدو جيادهم من اليمين إلى اليسار حول بحيرة المضمار وقد عبر المصور عن أشكال الرماح بطريقة جيدة فرسمها مستقيمة الشكل تنتهي برأس مدببة على شكل مثلث .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 13, p., 261

لوحة رقم (٨٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية

مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن **رقم السجل** : لا يوجد

التأريخ : مصر - أوائل القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أحد الفرسان يمتطي صهوة جواده ويبارز شخصين يقفان على الأرض وأسفل هذا الرسم رسم المصور شخصين يقفان ويمسكان بمجموعة من الرماح التي تستخدم كألوية أو رايات (أعلام) ذات جسم طويل ورأس بيضاوية الشكل تنتهي بجزء مدبب .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 33, p., 73

لوحة رقم (٨٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط ألعاب الفروسية

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٨٢٣٥

التأريخ : سوريا ـ القرن التاسع الهجري ـ الخامس عشر الميلادي

الوصف :

- تشير هذه الصورة إلى كيفية استعمال القوس وصناعته وفيها رسم المصور أحد الصناع يثبت قوسا مصنوع من الخشب وفتحته لأعلى ويخرج من مركز القوس سهما في نهايته خيط يتصل بطرفى القوس ويتصل الخيط ببكرة خيط كبيرة يمسك بها الصانع من أجل تكرار الخيط بين طرفي القوس حتى يتمكن من عمل مجموعة من الخيوط المفتولة ليكون الوتر الخاص بالقوس ، ويلاحظ في التصويرة أن طرفى القوس أقل من وسطه نظرا لأن مؤخرة السهم ترتكز على هذا الجزء عند انطلاقه

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٨٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس **رقم السجل** : ٢٨٣٦ عربي

التأريخ : مصر ـ أواخر عصر المماليك وأوائل العصر العثماني

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى تدريبات القوس والسهم وفيها يظهر فارسان أحدهما على جواده والآخر مترجل ويقومان بالتصويب نحو الهدف وقد عبر المصور عن وصول مجموعة من أنصال السهام إلى الهدف .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 57, p., 94

لوحة رقم (٨٥)

نوع التحفة : مجموعة من السهام

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

الوصف :

- مجموعة من السهام مستقيمة الشكل تنتهي بجزء مدبب ومزودة بشوكات معدنية عكس اتجاه سن النصل

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٨٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٢٨٢٤ عربي

التأريخ : مصر ـ أواخر عصر المماليك أوائل العصر العثماني

الوصف :

- تمثل هذه الصورة كيفية اللعب بالدبوس على الفرس وفيها رسم المصور أربعة فرسان كل اثنين في مبارزة مستقلة عن طريق الدبوس ويلاحظ أن المصور اهتم برسوم الدبوس في التصاوير التي تمثل التدريبات باعتبار الدبوس أحد أسلحة الهجوم الهامة شأنه في ذلك شأن السيف والرمح والقوس والسهم . والدبابيس الأربعة تتشابه في تكويناتها .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 54, p., 91

لوحة رقم (٨٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية

مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن **رقم السجل** : لا يوجد

التأريخ : مصر ـ أوائل القرن العاشر الهجري ـ السادس عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة كيفية المبارزة باستخدام الترس وفيها رسم المصور فارسين يتبارزان من فوق جواديهما ويلاحظ أن شكل التروس في هذه الصورة يتشابه مع ما وصلنا من تروس استخدمت بكثرة خلال العصر المملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 31, p., 72

لوحة رقم (٨٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس **رقم السجل** : ٢٨٢٦ عربي

التأريخ : مصر ـ أواخر العصر المملوكي وأوائل العصر العثماني

الوصف :

- تمثل هذه الصورة رجلا على ظهر جواده ويتبعه رجل آخر وقد رسم المصور هنا بعض أشكال الخوذات التي يرتديها الجنود أعلى رؤوسهم بأشكال متنوعة وتختلف عما وصل إلينا من خوذات معدنية لكن ربما تأريخ المخطوط المتأخر قد جعل الفنان لايهتم بمثل هذا التماثل أو الواقعية

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 56, p., 94



لوحة رقم (٨٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي **التأريخ** : سوريا ١٢٢١ـ١٢٢٥

الوصف

- تمثل هذه الصورة الملك بلاذ وزوجته إيراخت وقد رسم المصور بها خلفية معمارية عبارة عن قاعة في أحد المنازل مغطاة بشخشيخة يعلوها قبيبة كما رسم المصور أيضا إحدى التحف التطبيقية المتمثلة في الإبريق الموجود بجوار زوجة الملك وهو عبارة عن بدن منفوخ له قاعدة قمعية ورقبة طويلة والصنبور يخرج من البدن متجها إلى أعلى كما يشتمل الإبريق على يد تلتصق بالبدن والرقبة ويماثل شكل الإبريق هذا الكثير من الأباريق المحفوظة بالمتاحف المختلفة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣١ ، ص ٤١٩

لوحة رقم (٩٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فرير للفنون بواشنطن

رقم السجل : هذه الصورة ليس لها رقم وربما يكون رقم ٢٤٠ الظاهر في أعلاها هو الخاص بها

التأريخ : ٧١٥ هـ ـ ١٣١٥ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الحيل الميكانيكية وفيها رسم المصور شخص يقف ويمسك بيده اليمنى أبريق ذات بدن منفوخ وقاعدة عريضة والفوهة بنفس الحجم وإن كانت الرقبة قصيرة بعض الشيء ويلاحظ أن الصنبور يخرج من البدن إلى أعلى قليلا ثم ينحني إلى أسفل وينتهي بشكل رأس حيوان خرافي يشبه التنين ويختلف شكل الصنبور هذا عن أشكال الصنابير والأباريق التي وصلت إلينا من العصر المملوكي والتي تحتفظ بها المتاحف المختلفة كما انه يختلف في نفس الوقت عن صنبور الإبريق المرسوم باللوحة السابقة .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture), p., 195

لوحة رقم (٩١)

نوع التحفة : أبريق باسم مروان بن محمد

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٩٢٨١

التأريخ : وجد في إقليم الفيوم بمصر ـ القرن الأول الهجري ـ السابع الميلادي



الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبريق من النحاس باسم " مروان بن محمد " وهو عبارة عن بدن كروي ورقبة اسطوانية جزءها العلوي مخرم ومقبض يخرج من البدن أما الصنبور فهو عبارة عن قناة تخرج من بدن الإبريق وتنتهي بشكل طائر عبارة عن ديك كبير ، ويتضح من هذه الصورة أن شكل صنبور الإبريق قد اختلف من عصر إلى آخر وانعكس ذلك على صور المخطوطات فظهرت بها الأباريق بصنابير مختلفة الأشكال .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة **التأريخ :** سوريا ـ (٧٠٠ هـ ـ ١٣٠٠ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخصين في حديث أو في مجلس من مجالس الشراب وبينهما إبريق يماثل تماما الكثير من أشكال الأباريق المحفوظة بالمتاحف المختلفة فهو عبارة عن بدن منفوخ وله قاعدة بصلية الشكل ورقبة طويلة ويخرج من البدن صنبور بشكل مستقيم إلى أعلى واليد تلتصق بالبدن والرقبة كما رسم المصور في هذه الصورة بعض التحف التطبيقية الأخرى مثل طبق الفاكهة الذي رسم كأنه معلقا في الهواء بالإضافة إلى الستارة المقسمة إلى جزأين وزخرفت ثياب الشخصين بزخارف نباتية في الشخص الأيمن وهندسية في الشخص الأيسر .

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 141, p., 142

لوحة رقم (٩٣)

نوع التحفة : أبريق من النحاس **مكان الحفظ :** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٠٩١ **التأريخ :** مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى أشكال الأباريق التي تنسب إلى العصر المملوكي والإبريق ذات بدن بصلي الشكل له قاعدة دائرية وملتصقة بالبدن عن طريق حليات نصف دائرية تلتف مع رقبة الإبريق من أسفل وللرقبة غطاء كروي تعلوه حلية صغيرة ويلتصق بالرقبة والبدن يد الإبريق والصنبور يخرج من البدن بشكل مستقيم إلى أعلى يشبه الإبريق المرسوم في صورة مقامات الحريري السابقة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٤)

نوع التحفة : أبريق من النحاس

مكان الحفظ : متحف اللوفر بباريس **التأريخ** : سوريا العصر المملوكي

الوصف :

- أبريق من النحاس ذات بدن بصلي الشكل وقاعدة على شكل مثمن بارز ويخرج من البدن إلى أعلى صنبور مستقيم الشكل ، واليد ملتصقة بالبدن والرقبة ويلاحظ أن الرقبة طويلة والفوهة أكثر اتساعا ويبدو أن شكل الإبريق هذا أكثر دقة في صناعته وزخرفته من الإبريق السابق كما أنه يعد من أمثلة الأباريق الأكثر شيوعا وانتشارا في العصر المملوكي

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture), p., 195

لوحة رقم (٩٥)

نوع التحفة : أبريق من النحاس **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي

رقم السجل : ٢٤٠٨٤ **التأريخ** : مصر ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبريق من النحاس المكفت بالفضة والنحاس الأحمر باسم الأمير طبطق وألقابه ويظهر عليه رنك الكأس ويلاحظ أن الإبريق يتشابه مع نوعية الأباريق التي انتشرت في العصر المملوكي ونموذجا لمجموعة الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات فالبدن بصلي الشكل ذو قاعدة دائرية ورقبة طويلة تنتهي بفوهة متسعة بالإضافة إلى شكل اليد وشكل الصنبور والتي تماثل أجزاء الإبريق الذي ظهر في صورة مقامات الحريري لوحة ٩٢

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ **التأريخ** : مصر ـ (٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي كشحات مشلول في أحد المساجد وفيها استطاع المصور رسم خلفية معمارية عبارة عن عقد نصف دائري كبير محمول على عمودين وكوشة العقد مزخرفة بزخارف نباتية ، كما رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية معلقة في الهواء أبرزها أشكال المشكاوات بالإضافة إلى رسم ثريا ذات سبع خانات لتثبيت الشموع بها

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 71, p., 72

لوحة رقم (٩٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط دعوة الأطباء

مكان الحفظ : مكتبة الأمبرو زيانا بميلانو في إيطاليا

رقم السجل : أ.١٢٥ **التأريخ** : سوريا . (٦٧١ هـ . ١٢٧٢م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة اثنين من الأطباء يتحدثان داخل إحدى الغرف وقد رسم المصور مجموعة من القدور المستخدمة في حفظ بعض الأدوية والعقاقير كإطار للصورة وهي تتشابه في شكلها العام مع مجموعة من القدور المماثلة والمحفوظة ببعض المتاحف المصرية والأجنبية كما رسم المصور ثريا تتدلى من السقف وهي ذات شكل فريد لم نشاهده في العمائر الأيوبية أو المملوكية

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 37, p., 76

لوحة رقم (٩٨)

نوع التحفة : أحدى أشكال الثريات

مكان الحفظ : إيوان القبلة بمسجد قنصوة الغوري

الوصف :

- تمثل هذه الثريا أحد أشكال الثريات التي انتشرت ووجدت بكثرة في العمائر المملوكية وتختلف في شكلها عن أشكال الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تنوعت ما بين الثريا ذات الثلاث خانات أو السبع خانات .

المصدر :

مجموعة السلطان قنصوة الغوري بالغورية

لوحة رقم (٩٩)

نوع التحفة : طست من البرونز **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٠٤٣ **التأريخ** : مصر . (٦٣٧ . ٦٤٧ هـ / ١٢٣٩ . ١٢٤٩ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة طست من البرونز المكفت بالفضة باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب ويزخرف سطح البدن من الداخل زخارف من جامات شغلت بالمناظر المختلفة ويتشابه هذا الطست مع طست آخر باسم الملك الناصر محمد بن قلاوون محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فرير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٣٠ـ٧٦ آى (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ ـ ١٣١٥ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة طست الكاتبين وفيها نجح المصور في رسم طست كبير أكبر حجما ويختلف شكله عن مجموعة الطسوت التي استخدمت خلال العصرين الأيوبي والمملوكي السابق ذكرها فهو عبارة عن بدن نصف دائري والقاعدة غير مسطحة كما أنه ليس له حواف خارجية إلا أنه يعد مثالا طيبا لأشكال الطسوت التي ظهرت في صور المخطوطات

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 3, p., 251

لوحة رقم (١٠١)

نوع التحفة : صينية من النحاس **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥١٥٠

التأريخ : مصر ـ العصر المملوكي القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة صينية من النحاس المكفتة بالفضة دائرية الشكل وتحمل زخارف حيوانية عبارة عن ثلاثة نسور كل نسر محصور داخل جامة وتحيط بجوانب الصينية بين أشكال النسور شريط من الزخرفة الكتابية وتتشابه الصينية بشكلها هذا مع مجموعة الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة **التأريخ** : ٧٠٠ هـ ـ ١٣٠٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي وضيوف آخرين يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء وفيها رسم المصور شخصين أعلى الصورة كل واحد منهما يحمل صينية اختلفت في شكلها عن الأخرى فالصينية اليمنى دائرية الشكل ولها ثلاثة أرجل مدببة في حين أن الصينية اليسرى دائرية ولها قاعدة

غير مسطحة كما أنها تفتقد إلى الأرجل وهي قريبة الشبه في شكلها العام من الصواني التي وصلت إلينا خلال العصر المملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 30, p., 71

لوحة رقم (١٠٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩   **التأريخ :** مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مشهد في حانة وتميزت بأن المصور استطاع رسم العديد من التحف التطبيقية منها صينية تحمل مجموعة من الأكواب ودورق كما رسم المصور مزهرية في الركن الأيسر تماثل تماما ما وصلنا من مزهريات خلال العصر المملوكي واستطاع الفنان رسم ستارة من قسمين تتدلى خلف الحضور ونجح الفنان أيضا في زخرفة ملابس الأشخاص بزخارف متنوعة ونجح في التعبير عن ملابس النساء والتي تختلف عن ملابس الرجال .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)
Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 6, p., 257

لوحة رقم (١٠٤)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة غرة المخطوط وفيها رسم المصور حاكم على كرسي العرش وحوله أتباعه في مجلس طرب ويظهر في الصورة بعض أشكال التحف التطبيقية مثل الصينية الموجودة أسفل الصورة وبها قنينة تحمل الخمر كما يظهر كرسي العرش ذي الأرجل الأربعة ويظهر أيضا بالصورة بعض أشكال أغطية الرؤوس المختلفة .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, pl., 142, p., 143
Duncan, Haldane: Mamluk Painting
R. M. Savory : Islamic civilization, Cambridge university press 1976.

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٠٥)

نوع التحفة : مبخرة من النحاس   **مكان الحفظ :** مجموعة نهاد سعيد

التأريخ : مصر ـ أواخر القرن السابع الهجري ـ الثالث عش الميلادي



الوصف :

- تمثل هذه الصورة مبخرة من النحاس المكفت بالفضة وتحمل اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون ومزخرفة بأشكال نباتية وكتابية وتعد نموذجا للمباخر التي استخدمت في العصر المملوكي ولم تظهر بهذا الشكل في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٠٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ **التأريخ :** مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخصين على مائدة طعام وقد رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية أبرزها الصواني التي تحمل الطعام والشراب كما تحمل أيضا مزهرية تشبه (أصيص الزرع) ويلاحظ أن الصواني تختلف عما وصل إلينا من أشكال الصواني كما تختلف أيضا مزهرية الورد عن الشكل المعتاد لها والذي ظهر في العديد من صور المخطوطات وهناك نصف ستارة بالجانب الأيسر والنصف الآخر غير موجود .

المصدر :

A.Papado Poulo : L'islam et L'art Musulman

لوحة رقم (١٠٧)

نوع التحفة : مزهرية من النحاس

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥١٢٥ **التأريخ :** مصر ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة وتعد نموذجا طيبا للمزهريات في العصر المملوكي وظهر هذا الشكل من المزهريات في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي بشكل مماثل تماما وتحمل هذه المزهرية نصا كتابيا يوضح أنها باسم الأمير طقزتمر الساقي الذي توفى سنة ١٣٤٥م بالإضافة إلى بعض الرنوك أمثال النسر الذي يقف على كأس وذلك داخل جامة من الزخرفة النباتية .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٨)

نوع التحفة : كوب من الخزف **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٥٥٩١ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- كوب من الخزف يحمل زخرفة كتابية ويعد هذا النموذج من أبرز الأشكال التي ظهرت في صور المخطوطات بشكل متماثل تماما مع المحفوظ بالمتاحف المختلفة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٩)

نوع التحفة : كوب من الخزف **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٥٥٩٢ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- نموذج آخر من الأكواب الخزفية التي انتشرت في العصر المملوكي ويحمل زخرفة كتابية تلتف مع الحافة العلوية كما أن الألوان أصابها الكثير من التلف وقد ظهر هذا النموذج في الكثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي بنفس هذا الشكل .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١١٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ **التأريخ** : مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يتحدث إلى ثلاثة أشخاص وقد عبر الفنان عن بعض التحف التطبيقية وأبرزها الأكواب السابقة الذكر وفيها اثنان في الجزء العلوي من الصورة تماثل تماما أشكال الأكواب المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة كما رسم الفنان أيضا مجموعة من الكؤوس ذات الأحجام الكبيرة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 67

لوحة رقم (١١١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي **التأريخ :** سوريا - ٦٢٢ هـ - ١٢٥٢ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة قصة الرجل الذي ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك وقد رسم المصور هنا إحدى الحجرات ومجلس الملك الذي يجلس فيه على مقعد ويعلوه إطار مستقيم من الزخرفة النباتية تمثل عتب محمول على عمودين وبجواره عقد على شكل ربع دائرة محمولا على عمودين أيضا ورسم الفنان هنا أيضا بعض أشكال الأطباق التي كانت بالفعل منتشرة في العصر المملوكي والمحفوظة بالمتاحف المختلفة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣١ ، ص ٢١٩

لوحة رقم (١١٢)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

رقم السجل : ٥١٣ **التأريخ :** مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- طبق غويط من الفخار المطلي بالمينا عليه زخرفة من خطوط عريضة وتتشابه تماما مع النماذج التي ظهرت في صور المخطوطات وأبرزها الطبق الذي ظهر في الصورة السابقة .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٣)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

رقم السجل : ٥٢٨ **التأريخ :** مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالمينا يحمل زخارف غير واضحة التفاصيل والمعالم ويعد أحد النماذج التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٤)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

رقم السجل : ٥٢٩ **التأريخ :** مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالمينا ويتضح في هذا الطبق أن الألوان الداخلية المستخدمة في الزخرفة قد أصابها الكثير من التلف .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه **مكان الحفظ :** متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : هـ ١٥١٩ **التأريخ :** مصر ـ(٩٠٦ـ٩١٦ هـ/ ١٥٠١ـ١٥١١ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة جشميد على عرشه وفيها رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية الهامة أبرزها أشكال القنينات التي صنعت على نمط البورسلين الصيني وكانت أكثر انتشارا في إيران كما رسم المصور شكلا لطبق غويط يشبه السلطانية بالإضافة إلى رسم ما يشبه السجادة التي زخرفت بزخارف نباتية وكتابية أيضا يضاف إلى ذلك كرسي العرش الذي يجلس عليه الملك .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 17, p., 263

لوحة رقم (١١٦)

نوع التحفة : قدر من الخزف **مكان الحفظ :** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٤٩٠ **التأريخ :** مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- قدر من الخزف يعد من أبدع أمثلة نوع من الخزف الأبيض انتجه الخزافون فيما بين القرنين الرابع والثامن للهجرة ـ العاشر والرابع عشر للميلاد وقد أطلق عليه بعض المتخصصين اسم خزف الفيوم وزخرف بعناصر نجمية وزخارف كتابية تقرأ " بركة شاملة " وتتشابه مع أشكال القدور التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١١٧)

نوع التحفة : قنينة من الخزف

مكان الحفظ : متحف المتروبوليتان بنيويورك

التأريخ : إيران ـ القرن التاسع الهجري ـ الخامس عشر الميلادي

الوصف :

- قنينة من الخزف تحمل زخرفة حيوانية متأثرة بالفن الصيني وتعد من أمثلة تقليد البورسلين الصيني

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (١١٨)

نوع التحفة : قنينة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا الغربية

التأريخ : سوريا ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- قنينة من الزجاج المذهب تنسب إلى أحد أمراء بني رسول باليمن حيث كانت تربطهم صلات طيبة بسلاطين المماليك ويلاحظ أن القنينة تشبه كثيرا أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات كما في لوحة ١١٥ .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)

لوحة رقم (١١٩)

نوع التحفة : قنينة من العاج **مكان الحفظ** : المتحف القبطي بالقاهرة

رقم السجل : ٧٦٠٠ **التأريخ** : مصر ـ القرن الثاني الهجري ـ الثامن الميلادي

الوصف :

- قنينة من العاج تحمل زخارف من دوائر صغيرة تعد من روائع الفن القبطي كما أنها تعد من الأمثلة المبكرة لصناعة القنينات والتي تطورت بعد ذلك وصنعت من مواد متنوعة وهي تشبه كثيرا أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن القبطي بالقاهرة

ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ـ رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية كلية الآثار ـ جامعة القاهرة .

لوحة رقم (١٢٠)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج **مكان الحفظ** : متحف الفن الإسلامي بمدينة برلين

التأريخ : مصر ـ أوائل القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج المذهب مكونة من ثلاثة أجزاء : القاعدة والبدن والرقبة وتحمل زخرفة كتابية ويلاحظ وجود الثقوب الملتصقة بالبدن لحمل المشكاة وتعليقها عن طريق سلاسل حديدية بالسقف وتحمل هذه المشكاة اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون .

المصدر :

Markus hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)



لوحة رقم (١٢١)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج **مكان الحفظ** : متحف دمشق

التأريخ : سوريا ـ خلال القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج المذهب وتتشابه في شكلها مع أشكال المشكاوات المملوكية وخاصة المشكاة السابقة وتحمل زخرفة نباتية وكتابية يقرأ منها كلمة " العالم " .

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٢٢)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

التأريخ : سوريا ـ أوائل القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تختلف بعض الشئ عن المشكاوات السابقة حيث تبدو قاعدتها صغيرة وغير مرتفعة وتأخذ شكلا دائريا وتحمل زخرفة كتابية يقرأ منها " عز لمولانا السلطان "

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 134, p., 135

لوحة رقم (١٢٣)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٢٩١ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تبدو السلاسل التي تعلقها بالسقف واضحة تماما حيث تجمع هذه السلاسل أعلى المشكاة داخل كرة بيضاوية من الخزف وتستخدم هذه الكرة كمركز للثقل الذي يحفظ توازن المشكاة وتحمل هذه المشكاة اسم السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٤)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٢٨٨ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج صنعت بدقة كبيرة وتتميز بروعة زخرفتها وتنسب إلى السلطان حسن ومزخرفة بعناصر كتابية من آية النور وتتميز زخارفها النباتية بالبساطة إلا أنها تنم عن إبداع فني راقي

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٥)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٣٢٨ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج باسم الأمير شيخو وتحمل العديد من العناصر الزخرفية منها الكتابية والنباتية كما أنها تحمل إحدى أشكال الرنوك وهو رنك الكأس .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٦)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

التأريخ : سوريا ـ ٧٤٠ هـ ـ ١٣٤٠ م

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تتشابه مع أشكال المشكاوات المملوكية ويظهر بها العديد من الزخرفة الكتابية والنباتية كما يظهر بها الثقوب التي تستخدم في حملها عن طريق سلاسل معدنية وتحمل هذه المشكاة أيضا أشكال بعض الرنوك مثل النسر الذي يقف على كأس كما تحمل هذه المشكاة اسم الأمير سيف الدين طقزتمر .

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 135, p., 135

لوحة رقم (١٢٧)

نوع التحفة : مشكاة من النحاس

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة **رقم التسجيل** : ١٥١٢٣

التأريخ : مصر ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من النحاس المكفت بالفضة تحمل عناصر زخرفية كتابية وتتشابه في شكلها العام مع أشكال المشكاوات الزجاجية ، وتعد هذه المشكاة نموذجا رائعا لأمثلة المشكاوات المعدنية .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط " كشف الأسرار "

مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة تصويرة البوم كما أطلق عليها علماء الآثار وفيها رسم الفنان طبق من الفاكهة بين شكل البومتين ويحمل العديد من أنواع الفاكهة والطبق مكون من قاعدة قمعية الشكل يعلوها جزء دائري يحمل بدن الطبق على شكل نصف دائرة مضلع من الخارج ويعد مثالا طيبا لأمثلة الأطباق وخاصة أطباق الفاكهة التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 10, p., 53

لوحة رقم (١٢٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ **التأريخ** : مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخص يجلس على مقعد وقد تطايرت بعض الأوراق من يده وتذكر بعض المصادر أن هذا الشخص يمثل " محتال في قلعته " وقد رسم الفنان بعض قطع الأثاث بالصورة وأبرزها المقعد الذي يجلس عليه الشخص كما رسم إحدى الأبواب الخشبية عبارة عن باب مستطيل الشكل مكون من درفتين ويلاحظ وجود مقبضين على شكل دائرتين متداخلتين .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 69, p., 100

لوحة رقم (١٣٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل

مكان الحفظ : متحف الفن القبطي

رقم السجل : ١٤٦ (٩٤ مقدسة) **التأريخ** : مصر ـ ٦٤٧ هـ ـ ١٢٤٩ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة بولس الرسول يعلم تلاميذه وقد رسم الفنان فى هذه الصورة مجموعة كبيرة من قطع الأثاث وأبرزها المقعد الذي يجلس عليه بولس فهو مستطيل الشكل من الخشب وله أربعة

أرجل طويلة ترتفع عن الأرض كما رسم أحدى قطع الأثاث الهامة وهي كرسي المصحف الذي قل وجوده في صور المخطوطات بالإضافة إلى ذلك رسم المصـور إحدى أشكال الستائر التي ظهرت بكثرة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٧ ، ص ٢١٧

لوحة رقم (١٣١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي   **التأريخ** : ٦١٩ هـ. ١٢٢٣ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي وزوجته أمام قاضي تبريز وقد استطاع الفنان أن يعبر عن مجلس القاضي وهو عبارة عن كرسى منخفض يعلـوه جوسق ذو إزار مستطيل الشكل يستند علـى عمـودين من النوع البسيط .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلى ، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٧ ، ص ٤٢٢

لوحة رقم (١٣٢)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد بين يدى حاكم مرو وفيها رسم الفنان حاكم مرو يجلس متربعا علـى كرسـي العرش وهو من النوع المنخفض وبه مسند خلفي كبير بالقماش المزخرف بزخارف نباتية ويلاحظ أن هذا العرش أكثر ثراء من شكل العرش في الصورة السابقة نظرا لاختلاف وظيفة الشخصية الرئيسية في الصورة بين القاضي والحاكم .

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٦٩ ، ٣٠٠

لوحة رقم (١٣٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ ـ ٢٢ إضافة   **التأريخ** : سوريا ـ ٧٠٠ هـ ـ ١٣٠٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد مريض وملازم الفراش وقد رسم المصور أبا زيد ملقى على ظهره وسط زائريه ويبدو على وجهه آثار المرض وذلك على إحدى قطع الأثاث عبارة عن منضدة تبدو واضحة فهي مستطيلة الشكل ولها أربع أرجل وتشبه إلى حد كبير السرير نظرا لأن المنضدة كانت أحيانا تستخدم للنوم في بعض حجرات المنزل إلا أن السرير كان أكثر وضوحا في صور أخرى .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 28, p., 76

لوحة رقم (١٣٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩   **التأريخ :** مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نفس موضوع الصورة السابقة ويتضح هنا الفارق بين أشكال المنضدة وأشكال الأسرّة التي ظهرت في صور المخطوطات فالسرير الذي ينام عليه أبو زيد يختلف عن شكل المنضدة التي ظهرت في الصورة السابقة .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٤ ، ص ٢٧٢

لوحة رقم (١٣٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس   **رقم السجل :** ٣٤٦٧ عربي

التأريخ : سوريا ـ الربع الثاني من القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة ثلاثة رجال معلقون في مشنقة وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس هذه الطبقة من الشعب وهي الطبقة الخارجة عن القانون وقد نجح في ذلك إلى حد كبير حيث إن ملابس الأشخاص الثلاثة المعلقة تتشابه جميعا مع اختلاف الزخرفة وتختلف في نفس الوقت مع ملابس أحد الرجال والذي يقف بجوارهم يتابع الموقف .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting

لوحة رقم (١٣٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كتاب الحيوان

مكان الحفظ : مكتبة الأمبرو زيانا بميلانو بإيطاليا

رقم السجل : S.P 67

التأريخ : سوريا ـ أواخر القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس النساء حيث يتضح أنها عبارة عن عباءة طويلة تغطي الجسد كله حتى القدمين وتظهر بها طيات الثياب كما نجح المصور أيضا في إظهار الفارق بين ملابس أم جعفر وبين ثياب السيدتين الأخرتين وبالإضافة إلى ذلك رسم المصور إحدى التحف التطبيقية المتمثلة في طبق الفاكهة ذات القاعدة القمعية الشكل والبدن الدائري ويحمل العديد من أنواع الفاكهة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 41, p., 79

لوحة رقم (١٣٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري **مكان الحفظ** : المكتبة البودلية بأكسفورد

رقم السجل : مارش ٤٥٨ **التأريخ** : مصر ـ ٧٣٨ هـ ـ ١٣٣٧ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب وفيها استطاع الفنان أن يعبر عن ملابس عامة الشعب وملابس الطبقة الكادحة وقد زخرفت الملابس بزخارف متنوعة بالإضافة إلى أغطية الرؤوس التي تشابهت جميعها مما يؤكد أن الشخص الذي يمسك بالآلة الموسيقية ليس من طبقة الموسيقيين ولكنه من عامة الشعب وربما يجيد فن العزف على الآلة لأن ملابس الموسيقيين تختلف عن ذلك .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٦ ، ص ٢٧٣

Thomas , w . Arnold : Painting in Islam

لوحة رقم (١٣٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل

مكان الحفظ : متحف الفن القبطي

رقم السجل : ١٤٦ (٩٤ مقدسة) **التأريخ** : مصر ـ ٦٤٧ هـ ـ ١٢٤٩ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أربعة من الآباء المسيحيين رسمهم المصور في صف واحد وقد أمسك كل واحد منهم في يده كتابا ربما قصد الفنان بذلك الكتب الأربعة المقدسة ونجح الفنان أيضا في رسم إحدى أشكال الستائر بشكل ينم عن ثراء هذه الطبقة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٨ ، ص ٤١٨



لوحة رقم (١٣٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط خمسة نظامي

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٦٨١٠ **التأريخ** : ٩٠٠ هـ ـ ١٤٩٤ م

الوصف

- تمثل هذه الصورة ليلى والمجنون يتعلمان في المسجد وفيها نشاهد نجاح المصور في رسم مسجد واضح المعالم والتفاصيل وخاصة من الخارج والتي افتقدنا مثل هذه الرسوم المعمارية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

Mohammad A. H, Zeinhom : Cultural continuity in Islamic art.

لوحة رقم (١٤٠)

نوع التحفة : عقد مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- يتميز مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بأنه من النوع الفريد وذات طراز فريد يمثل الطراز القوطي ويعد دخيلا على العمارة المملوكية ويختلف عن كافة المداخل الملحقة بالمنشآت المعمارية المملوكية وبالتالي فإن ظهور مثل هذه المداخل كان نادرا .

المصدر :

مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (١٤١)

نوع التحفة : مئذنة مسجد الطنبغا المارداني

الوصف :

- تمثل هذه المئذنة قمة التطور في شكل المآذن في العصر المملوكي الجركسي ويسمى بطراز القلة ويعد من أبرز أشكال المآذن المملوكية ومع ذلك فلم نشاهد أمثلة لمثل هذه المآذن أو غيرها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

مسجد الطنبغا المارداني

لوحة رقم (١٤٢)

نوع التحفة : ميضأة مدرسة السلطان حسن



الوصف :

- تمثل هذه الصورة الميضأة الموجودة بصحن مدرسة السلطان حسن وهي مثمنة الشكل كانت تلحق ببعض المنشآت المعمارية لاستخدامها في الوضوء وتلطيف درجة حرارة المنشأة في الصيف وقد عبر المصور عن بعض أشكالها في بعض صور المخطوطات خلال العصر المملوكي

المصدر :

مدرسة السلطان حسن .

لوحة رقم (١٤٣)

نوع التحفة : دعامة بمسجد آق سنقر

الوصف :

- تمثل هذه الدعامة أحد أشكال حوامل العقود أو الأسقف في العمارة الإسلامية وقد انتشرت بعدة أشكال في عمائر المماليك وتحمل هذه الدعامة سقفا يتكون من أربعة قبوات تلتقي في وسط السقف فتكون شكلا مصلبا ولم نشاهد مثل هذه الدعامات في صور المخطوطات .

المصدر :

مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

لوحة رقم (١٤٤)

نوع التحفة : دعامة بمسجد السلطان قلاوون

الوصف :

- تمثل هذه الدعامة شكلا آخر من أشكال الدعامات ذات الأعمدة المدمجة بجوانبها الأربعة وتتميز بالفخامة ومع ذلك لم نشاهد مثيلا لها في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي

المصدر :

مجموعة السلطان قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (١٤٥)

نوع التحفة : دعامات بمسجد آق سنقر

الوصف :

- دعامات من النوع البسيط يحمل عقود منكسرة وهي مربعة الشكل وليس لها أعمدة مدمجة ومثالا طيبا لتنوع الدعامات بمسجد آق سنقر .

المصدر :

مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

لوحة رقم (١٤٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط منظومات خواجو كرماني

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١٨١١٣ **التأريخ** : ٧٩٨ هـ ـ ١٣٩٦ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة الأمير هماى يقف على باب الأميرة همايون وفيها رسم الفنان قصرا ملكيا متعدد الطوايق وذات واجهتين كما رسم أيضا الشرافات التي تطل على الخارج وأبرز ما في الصورة هو نجاح المصور في رسم كافة تفاصيل المبنى وطوابقه بشكل لم نشاهده في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

Sheila R. Canby : Persian panting

لوحة رقم (١٤٧)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل الصورة الاحتفال بزواج هماى من الأميرة همايون ورسم المصور فيها خلفية معمارية لقصر ملكي من الداخل ونجح في رسم تفاصيل ملاحق المنشآت المعمارية من الداخل كما فعل في رسم المنشآت من الخارج وإن كان رسم المنشآت المعمارية من الداخل وجد في بعض صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولكن ليس بهذه الدقة وإظهار التفاصيل .

المصدر :

Eleanor Sims : persion panting and its sources

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ونشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٤٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط جلستان لسعدي

مكان الحفظ : مكتبة تشستربيتي دبلن

رقم السجل : ١١٩ **التأريخ** : ٨٣٠ هـ ـ ١٤٢٦ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة محادثة بين الوزير الدرويش مع الملك وفيها رسم الفنان مبنى من عدة طوابق وله واجهتان ويلاحظ بهما أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى أشكال القباب التي تعلو المبنى

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الأسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

Eleanor Sims : persion panting and its sources

لوحة رقم (١٤٩)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخصا يقف عند باب محبوبته وفيها رسم المصور المبنى أكثر دقة وتنظيما وتبدو فيها أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى منظر الشرفة التي تبرز عند واجهة المبنى بشكل دقيق

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٠)

نوع التحفة : مشكاة من البرونز

التأريخ : القرن السابع الهجري ـ الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- أحد أشكال المشكاوات المعدنية تنسب إلى السلطان بيبرس وتتشابه مع المشكاوات الزجاجية في شكلها العام إلا أن الملفت للنظر صناعة مثل هذه المشكاوات من مادة غير الزجاج بالرغم من أن السبب الرئيسي لصناعة المشكاوات كانت من أجل إضاءة الأماكن المختلفة في حين أن البرونز مادة غير نافذة للضوء وربما استخدمت للزينة وتحمل العديد من الزخارف

المصدر :

Lane , Poole : art of the Saracens

لوحة رقم (١٥١)

نوع التحفة : منبر رخامي

الوصف :

- منبر مدرسة السلطان حسن ويعد نموذجا للمنابر الرخامية التي ظهرت في العصر المملوكي وإن كانت قليلة إلا أن هذا المنبر يتميز بدقة صناعته

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (١٥٢)

نوع التحفة : باب خشبي

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٢٣٧٦٨ **التأريخ** : مصر ـ العصر المملوكي

الوصف :

- إحدى أشكال الأبواب الخشبية وهو مستطيل الشكل مكون من درفتين كانت تثبت في المبنى عن طريق ست مفصلات نحاسية مازالت تحتفظ بشكلها اللامع والدرفة اليمنى لها مقبض من النحاس



ومزخرف بزخارف هندسية ، وتتشابه مثل هذه الأبواب مع بعض ما ظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر في العصر الأسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي .

لوحة رقم (١٥٣)

نوع التحفة : باب خشبي

الوصف :

- باب خشبي بمسجد المؤيد شيخ يتشابه مع الكثير من الأبواب الخشبية التي صنعت في العصر المملوكي ومزخرف بزخارف نجمية وإن كانت مثل هذه الزخارف النجمية لم نجد مثيلا لها في زخرفة الأبواب التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

مسجد المؤيد شيخ

لوحة رقم (١٥٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ . ٢٢ إضافة **التأريخ :** سوريا . ٧٠٠ هـ . ١٣٠٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد وولده يتسولان من الحارث وفيها نجح الفنان في زخرفة الخيمة التي يجلس يها الجمع بزخارف عبارة عن أوراق نباتية نفذت بنوع من الجمود فليس بها أي نوع من الحركة أو الإحساس يها .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 25, p., 69

لوحة رقم (١٥٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ **التأريخ :** مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م



الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد يتوسل إلى قاضي المعرة وفيها نجح الفنان في زخرفة جزء من الخيمة بزخارف نباتية غاية في الدقة كما نجح أيضا في التعبير عن ملابس الطبقات المختلفة بالإضافة إلى أغطية الرؤوس أيضا .

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 156

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة البودلية بأكسفورد

رقم السجل : مارش ٤٥٨ **التأريخ** : مصر ـ ٧٣٨ هـ ـ ١٣٣٧ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس الأشخاص وأغطية رؤوسهم بالإضافة إلى زخرفة الأقمشة التي توضع على ظهور الخيول بزخارف متنوعة كما يلاحظ على المصور أنه أثرى خلفية وأرضية التصويرة بزخرفة نباتية بديعة

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 152

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٧)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة اثنين في حديث وقد زخرفت الملابس الخاصة بهما بزخارف متنوعة كما امتلأت أرضية الصورة بزخارف نباتية .

المصدر :

A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman

لوحة رقم (١٥٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة **مكان الحفظ** : المكتبة البودلية بأكسفورد

رقم السجل : بوكوك ٤٠٠ **التأريخ** : سوريا ـ ٧٥٥ هـ ـ ١٣٥٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة بعض أشكال الحيوانات التي استخدمت في المخطوط لسرد أحداثه عن طريقها وقد استخدمت مثل هذه العناصر الحيوانية في زخرفة بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .



المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 154
Esin Atil : Art of the Mamluk
Duncan, Haldane: Mamluk Painting

لوحة رقم (١٥٩)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أيضا استخدام الحيوانات كرموز لوقائع وأحداث القصص التي تدور داخل متن المخطوط .

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٦٠)

نوع التحفة : صورة من كتاب الحيوان

مكان الحفظ : مكتبة الأمبرو زيانا بميلانو **رقم السجل :** S. P. 67

التأريخ : سوريا ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة رجل يقود خلفه زرافة وقد نجح الفنان في التعبير عن زخرفة الأقمشة التي تغطي ظهر الزرافة بزخارف حيوانية ونباتية تتميز بالحيوية والحركة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 40, p., 79

لوحة رقم (١٦١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي **التأريخ :** سوريا ـ ٦٢٢ هـ ـ ١٢٢٥ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة التحقيق في قضية حيث يقف ثلاثة أشخاص أمام القاضي وقد استخدم المصور بعض الكتابات للرمز إلى كل شخص من هؤلاء الأشخاص كما نجح في التعبير عن ملابسهم التي تختلف من شخص إلى آخر .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٩ ، ص ٢٧٤

لوحة رقم (١٦٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط ألعاب الفروسية

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



رقم السجل : ١٨٢٣٥ **التأريخ** : سوريا ـ القرن التاسع الهجري ـ الخامس عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى ألعاب الفروسية ويلاحظ أن الكتابات الخاصة بمتن المخطوط قد طغت على جزء كبير من الصورة مما يؤكد أن أهمية ودور الخطاط كانت بارزة أكثر من دور المصور

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٦٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطانى بلندن **رقم السجل** : ٩٧١٨

التأريخ : سوريا ـ الربع الأخير من القرن السابع الهجري ـ الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في حديث مع الحارث وقد استخدمت هذه الصورة في العديد من الأشكال الزخرفية والكتابية ويقرأ منها " غازي بن عبد الرحمن الدمشقي " وهو خطاط معروف ويلاحظ أن العناصر الكتابية التي ظهرت في صور المخطوطات لم تكن بغرض الزخرفة بل كانت توضح بعض الأمور الخاصة بالمخطوط ومتنه .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 19, p., 63

لوحة رقم (١٦٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا **رقم السجل** : أ . ف . ٩

التأريخ : مصر ـ ٧٣٤ هـ ـ ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة الحارث يتحدث إلى أبا زيد في خيمته وفيها رسم المصور مجموعة من الأشخاص ذات ملابس وأغطية رؤوس مختلفة كما أنه رسم السماء على هيئة قوس ورسم شكل الهلال والنجوم للتعبير عن أن الموضوع يتم ليلا مع أن الصورة واضحة كأنها تتم في وضح النهار وفي هذا مخالفة لإتباع قواعد المنظور .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 151

لوحة رقم (١٦٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس **رقم السجل** : ٣٤٦٧ عربي

التأريخ : سوريا ـ الربع الثاني من القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مجموعة من الطيور وفيها نجح الفنان في التعبير عن خاصية الاختفاء والظهور في رسومه بالرغم من أنه تجاهل قواعد المنظور في أكثر تصاويره .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 155

لوحة رقم (١٦٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كتاب الحيوان

مكان الحفظ : مكتبة الأمبرو زيانا بميلانو

رقم السجل : S. P. 67

التأريخ : سوريا ـ القرن الثامن الهجري ـ الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نعامة فوق البيض وفيها نجح الفنان في التعبير عن خاصية الظهور والاختفاء عن طريق اختفاء أجزاء من البيض خلف أرجل النعامة وريشها بالرغم من أنه تجاهل قواعد المنظور في معظم التصاوير .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 157

لوحة رقم (١٦٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مختار الحكم ومحاسن الكلم

مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ٣٢٠٦

التأريخ : سوريا ـ النصف الأول من القرن السابع الهجري ـ الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة سقراط مع اثنين من تلاميذه وفيها يتضح نجاح المصور في زخرفة ثياب التلاميذ بزخارف هندسية عبارة عن أشكال المسدس المزدوج والخيوط المتداخلة .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 76

لوحة رقم (١٦٨)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة سولو وتلاميذه وقد عبر فيها المصور عن استخدام خاصية الظهور والاختفاء كما في رسم مجموعة التلاميذ التى تختفى بعض أجزاء من أحدهم خلف الآخر

المصدر :

Richard, Etting hausen: Arab Painting , p., 77
A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman

ثانيا : وصف الأشكال

شكل رقم ١

شكل رمزي لتخطيط إحدى القلاع الحربية وقد بنيت بشكل متدرج ويلاحظ أن نهايات الواجهات على شكل مدبب أو جمالوني (لوحة رقم ٥)

شكل رقم ٢

إحدى أشكال المباني التي ظهرت في رسوم الفسيفساء بالجامع الأموي (مصورة نهر بردي) وتتألف من مجموعة من المباني خلف بعضها ويلاحظ أشكال الأسقف ذات الشكل الجمالوني بالإضافة إلى الارتفاع الشاهق وامتلاء الواجهات بأشكال النوافذ المستطيلة (لوحة رقم ٩)

شكل رقم ٣

منزل من دور واحد وجد مرسوما بالفسيفساء بالجامع الأموي (مصورة نهر بردي) ويظهر به أيضا الأسقف الجمالونية والنوافذ بالإضافة إلى الأبواب المستطيلة الشكل (لوحة رقم ١٠)

شكل رقم ٤

نموذجا آخر لأشكال المباني التي وجدت مرسومة بالفسيفساء بمصورة نهر بردى ويلاحظ ارتفاع المباني على شكل أبراج مرتفعة ينتهي بعضها بشكل جمالوني وهناك واجهة تطل على الخارج بثلاثة عقود نصف دائرية مرتفعة (لوحة رقم ١١)

شكل رقم ٥

إحدى أشكال أعتاب المداخل والنوافذ بالعمائر الأيوبية والمملوكية ويطلق على هذا العتب اسم العتب المجرد ويتكون من مجموعة من الصنجات نفذت بشكل مستقيم .

شكل رقم ٦

نموذج آخر للأعتاب المسفنة من صنجات معشقة وقد ظهرت هذه النوعية من الصنجات بكثرة في العمائر الأيوبية والمملوكية .

شكل رقم ٧

شكل من أشكال العقود المدببة المنكسرة والتي ظهرت في كافة العمائر الأيوبية والمملوكية ويعد هذا النوع من العقود أشهرها على الإطلاق (لوحات رقم ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣)

شكل رقم ٨

شكل من أشكال العقود يمثل عقد مدائني (عقد ثلاثي) مجرد وقد انتشرت مثل هذه النوعية من العقود في عمائر المماليك وخاصة النوع المقرنص منه حيث يقال عقد مدائني مقرنص أي أن هناك مقرنصات تملأ الجزء الأوسط منه (لوحات رقم ٢٠ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٥)

شكل رقم ٩

عقد نصف دائري ويطلق عليه العقد التام أو الكامل أو الرومي ويظهر أيضا في كثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي (لوحة رقم ٣٩)

شكل رقم ١٠

إحدى أشكال العقود التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يطلق عليه اسم العقد المنبطح (لوحات رقم ٣٥ ، ٤٣ ، ٦٨)

شكل رقم ١١

عقد نصف دائري مشرّع وهو أقرب إلى ثلاثة أرباع الدائرة وظهر أيضا في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي (لوحة رقم ٣٦)

شكل رقم ١٢

شكل من أشكال العقود يمثل عقد مفصص ظهر في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي (لوحة رقم ٦٩)

شكل رقم ١٣

نموذج آخر من أشكال العقود التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمثل عقد ثلاثي ، الجزء الأوسط منه مدبب بشكل بارز لم يظهر في العمائر الأيوبية والمملوكية (لوحة رقم ٤٦)

شكل رقم ١٤

يمثل هذا الشكل منبر بكامل أجزاءه من حيث باب المقدم والريشتين وجلسة الخطيب وقد ظهر بهذا الشكل في الكثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي (لوحة رقم ٣٦)

شكل رقم ١٥

نموذج آخر لبعض أشكال المنابر التي ظهرت في بعض صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولكن يختلف عن التكوين العام لشكل المنبر المتعارف عليه ويتكون من مجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة صغيرة للخطيب (لوحة رقم ٥٠)

شكل رقم ١٦

إحدى أشكال المنابر التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يتكون من مجموعة من الدرجات وريشتين وجلسة الخطيب وخلفها مسند ويفتقد إلى باب المقدم والجوسق العلوي (لوحة رقم ٥١)

شكل رقم ١٧

جانب من جوانب المنبر السابق حيث كانت مثل هذه الجوانب تزخرف بمجموعة من الزخارف الهندسية والنباتية (لوحة رقم ٥١)

شكل رقم ١٨

نموذج لأشكال الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ويطلق عليه شرافات مسننة .

شكل رقم ١٩

نموذج آخر لأشكال الشرافات يطلق عليه ورقة نباتية ثلاثية ويعد هذا النوع من أكثر الشرافات انتشارا خلال العصر المملوكي .

شكل رقم ٢٠

نموذج ثالث من نماذج الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المباني ولكن لم تستخدم بشكل كبير يطلق عليه شرافات على هيئة عقد نصف دائري استخدمت في المنشآت التي تقع داخل منشأة عسكرية وأبرزها مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة .

شكل رقم ٢١

شكلا من أشكال الزخرفة المجدولة وقد استخدمت في زخرفة بعض صور المخطوطات تزخرف بعض الأطر المستقيمة التى تتوج مجالس الأمراء والسلاطين (لوحة رقم ٨٩)

شكل رقم ٢٢

نموذج لأشكال الشخشيخة التى كانت تغطي بعض الصحون فى المنشآت الدينية الصغيرة كما أنها تغطي أيضا الدورقاعة في المنشآت المعمارية وقد ظهرت في بعض صور المخطوطات (لوحة رقم ١٩)

شكل رقم ٢٣

نموذج آخر لأشكال الشخشيخة ويبدو هنا أنها تغطي إحدى الصحون بالمنشآت الدينية وقد ظهرت أيضا في بعض صور المخطوطات (لوحة رقم ٢٨)

شكل رقم ٢٤

أشكال الرماح التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي ويتكون الرمح بصفة عامة من نصل من الحديد أو الصلب يتخذ هيئة حربة مثبته في يد طويلة من الخشب أو الحديد وقد تنوعت أشكالها في صور المخطوطات أكثر من مثيلاتها التي وصلت إلينا (لوحات رقم ٥٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢)

شكل رقم ٢٥

إحدى أشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ويعد ذات شكل بعيد عن أشكال الأباريق التي وصلت إلينا رسمه الفنان كإبريق ومزهرية في نفس الوقت ويتكون من قاعد مثلثية الشكل وبدن كروي وله رقبة طويلة تنتهي بفوهة دائرية الشكل كما يلاحظ أن اليد ملتصقة بالرقبة والبدن والصنبور يخرج من البدن بشكل منحني إلى أعلى (لوحة رقم ٨٩)

شكل رقم ٢٦

نموذج آخر لأشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي عبارة عن قاعدة صغيرة وبدن كروي ورقبة قصيرة تضيق من أسفل وتتسع عند الفوهة والصنبور يخرج من البدن منحني إلى أسفل وينتهي بشكل رأس حيوان خرافي (لوحة رقم ٦٠)

شكل رقم ٢٧

نموذج آخر من الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات في العصر المملوكي ويختلف في شكله عن الأمثلة السابقة إلا أن التكوين العام لشكل الإبريق لا يختلف عن ذلك الشكل (لوحة رقم ٩٠)

شكل رقم ٢٨

هذا النموذج من أشكال الأباريق يعد أقرب الأشكال إلى مجموعة الأباريق التي وصلت إلينا والمحفوظة بالمتاحف المختلفة (لوحة رقم ٩٢)

شكل رقم ٢٩

إحدى أشكال الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي ذات ثلاث خانات لتثبيت الشموع بها (لوحة رقم ٣٥)

شكل رقم ٣٠

نموذج أخر لتطور أشكال الثريات التي رسمت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي ويظهر بها ازدياد في عدد الخانات التي تثبت بها الشموع وصلت إلى سبع خانات (لوحة رقم ٢٨)

شكل رقم ٣١

نموذج آخر فريد من نماذج الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات وهي تختلف بطبيعة الحال عن النماذج السابقة وهي عبارة عن جزء أوسط مستقيم يتوسط من أعلى عقد مدبب محمولا على عمودين صغيرين وفي أعلى العقد سلسلة متصلة بالسقف وهي المستخدمة في حمل الثريا ويتدلى من الجزء الأوسط مجموعة من السلاسل التي تحمل الجزء المستخدم في الإنارة وهو عبارة عن إناء يبدو أنه زجاجي يشبه شكل الكأس بدون قاعدته وهو الجزء الذي كان يوضع بداخله المصباح (لوحة رقم ٩٧)

شكل رقم ٣٢

نموذج لبعض أشكال الدوارق التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة صغيرة وبدن بيضاوي ورقبة طويلة تنتهي بفوهة دائرية (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٣٣

إحدى أشكال الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي والتي تختلف بطبيعة الحال عن مجموعة الصواني المحفوظة بالمتاحف المختلفة والتي تنسب إلى هذا العصر والصينية هنا دائرية الشكل ذات قاعدة قمعية (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٣٤

شكل آخر من أشكال الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات عبارة عن شكل دائري ذات ثلاث أرجل مدببة الشكل (لوحة رقم ١٠٢)

شكل رقم ٣٥

نموذج آخر لأشكال الدوارق التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة مثلثية الشكل وبدن كروي والرقبة طويلة يتوسطها بروز كروي يعلوه الفوهة على شكل مثلث مقلوب (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٣٦

شكل من أشكال الصواني ذات جسم مستقيم ومنفرجة الجانبين ولها قاعدة قمعية الشكل (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٣٧

نموذج من أشكال الشماعد التي ظهرت في صور المخطوطات يتمثل في جسم الشمعدان الذي يتشابه أعلاه مع أسفله في حين أن وسط البدن مقوس إلى الداخل ويعلو البدن رقبة طويلة نسبيا تنتهي بعنق الشمعدان المفتوحة إلى أعلى لكي يتم إدخال الشمعة المستخدمة في الإضاءة وتبدو الشمعة واضحة تماما وتنتهي من أعلاها بألسنة اللهب (لوحة رقم ١٩)

شكل رقم ٣٨

إحدى أشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات عبارة عن جسم بصلي الشكل مسلوب إلى أسفل وينتهي بقاعدة صغيرة أما عن الرقبة فقد رسمت بشكلها المعتاد فهي أكثر اتساعا من أعلى وتضيق كلما اقتربت من يد المزهرية (لوحة رقم ٣١)

شكل رقم ٣٩

نموذج آخر لأشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات تشبه في بعض أجزاءها شكل المشكاة ولها يدين متماثلتين (لوحة رقم ٢٤)

شكل رقم ٤٠

نموذج ثالث لأشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات ويختلف شكلها عن أشكال المزهريات المعتادة والتي وصلت إلينا خلال العصر المملوكي والمحفوظ بعضها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهي هنا أقرب إلى أشكال أطباق الفاكهة (لوحة رقم ٢٥)

شكل رقم ٤١

نموذج رابع من نماذج المزهريات التي تنوعت أشكالها في صور المخطوطات وهي هنا تشبه أصيص الزرع المنتشر حاليا في وقتنا الحاضر (لوحة رقم ١٠٦)



شكل رقم ٤٢

نموذج طبق الأصل من أشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات المحفوظة بالمتاحف المصرية ويعد هذا الشكل هو الشكل الأمثل للمزهريات التي انتشرت في العصر المملوكي وظهرت بشكل متماثل تماما في صور المخطوطات (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٤٣

إحدى أشكال الأطباق التي ظهرت في صور المخطوطات والذي يتشابه تماما من حيث الشكل مع بعض الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالمينا والمحفوظة بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (لوحات ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤)

شكل رقم ٤٤

نموذج آخر من أشكال الأطباق التي ظهرت في صور المخطوطات ويتشابه هذا الطبق مع أشكال السلطانيات حيث إنه أكثر عمقا وله قاعدة قمعية الشكل (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٤٥

نموذج ثالث لأشكال الأطباق العميقة والذي يشبه كثيرا أشكال الكئوس ولكن ذات حجم كبير (لوحة رقم ١١٠)

شكل رقم ٤٦

نموذج لأشكال القدور التي ظهرت في صور المخطوطات ذات بدن كمثري الشكل وله غطاء على شكل نصف دائرة ويماثل هذا الشكل تماما مجموعة القدور التي ظهرت في صور المخطوطات والتي وصلتنا خلال العصر المملوكي (لوحة رقم ٩٧)

شكل رقم ٤٧

إحدى أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تشابهت في كافة أجزاءها مع ما وصلنا من قنينات محفوظة بالمتاحف المختلفة عبارة عن قاعدة صغيرة وبدن كروي ورقبة طويلة بشكل بارز (لوحة رقم ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩)

شكل رقم ٤٨

إحدى أشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تماثلت تماما مع أشكال المشكاوات الكثيرة المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية (لوحات ٢٤ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ١٢٠ إلى ١٢٦)

شكل رقم ٤٩

نموذج آخر لأشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تختلف في بعض أجزاءها عن النموذج السابق

شكل رقم ٥٠

نموذج لأشكال أطباق الفاكهة التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة قمعية الشكل وبدن دائري مضلع في بعض أجزاءه المتصلة بالقاعدة (لوحة رقم ١٣٦)

شكل رقم ٥١

نموذج آخر من أشكال أطباق الفاكهة لا يختلف كثيرا عن النموذج السابق (لوحة رقم ٩٢ ـ ١٢٨)

شكل رقم ٥٢

نموذج لأشكال المقاعد في صور المخطوطات مستطيل الشكل وله أربعة أرجل طويلة ترتفع عن الأرض وترتكز على قواعد مخروطية ويقترب في شكله من شكل المنضدة (لوحة رقم ١٣٠)

شكل رقم ٥٣

نموذج آخر من أشكال المقاعد التي ظهرت في صور المخطوطات مربع الشكل يرتكز على أربعة أرجل نفذت بطريقة الخرط وقد زخرف المقعد والأرجل بزخارف نباتية من فروع متداخلة (لوحة رقم ١٢٩)

شكل رقم ٥٤

إحدى أشكال المقاعد التي كانت توضع أسفل العروش وتتميز مثل هذه المقاعد بدقة صناعتها نظرا لاستخدامها لخدمة طبقة الأمراء والسلاطين (لوحة رقم ١١١)

شكل رقم ٥٥

نموذج من أشكال كراسي العرش عبارة عن جلسة مربعة الشكل ترتكز على أربعة أرجل من خشب الخرط وللكرسي جانبين يرتكز عليهما الأمير ومسند خلفي مرتفع (لوحة رقم ١٠٤)

شكل رقم ٥٦

نموذج آخر من أشكال كراسي العرش يختلف في بعض أجزاءه عن الشكل السابق فهو عبارة عن مساحة مربعة ترتكز على أربعة أرجل ضخمة وله مسند مرتفع عبارة عن عقد ثلاثي الفصوص (لوحة رقم ١١٥)

شكل رقم ٥٧

إحدى نماذج اشكال العروش التي ظهرت في صور المخطوطات وهو مثال فريد يظهر مدى الرفاهية والثراء التي كانت تعيشها طبقة سلاطين المماليك على وجه الخصوص وقد عبر الفنان بصورة دقيقة عن مثل هذه العروش والعرش عبارة عن مظلة مقببة تعلو عن الأرض بثلاثة درجات سلم (لوحة رقم ٧٠)

شكل رقم ٥٨

إحدى أشكال المناضد التي ظهرت في صور المخطوطات ذات مساحة مستطيلة الشكل ترتكز على أربعة أرجل مستقيمة (لوحة رقم ١٣٣)

شكل رقم ٥٩

نموذج آخر لأشكال المناضد التي ظهرت في صور المخطوطات وتماثل شكل المنضدة السابقة مع اختلاف بسيط في شكل الأرجل الأربعة (لوحة رقم ٧٩)

شكل رقم ٦٠

إحدى أشكال الأسرّة عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل ذات أرجل بكعوب رمانية الشكل ويتضح به أشكال البرامق الخشبية التي كانت تزخرفه (لوحة رقم ٧٣)

شكل رقم ٦١

نموذج آخر لأشكال الأسرّة أكثر تطورا من الشكل السابق مستطيل الشكل وله إطار يسير باتجاه جوانبه الأربعة من برامق خشبية وللسرير أربعة أرجل مرتفعة عن الأرض وتنتهي بكعوب مخروطية الشكل ويعد هذا النموذج من أكثر النماذج تشابها مع الأشكال الطبيعية للأسرّة (لوحة رقم ٦٣)

شكل رقم ٦٢

نموذج لأشكال كراسي المصحف التى انتشرت في كافة العصور الإسلامية وظهر بشكل قليل في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وهو عبارة عن لوح مشقوق من الطرفين أطلق عليه اسم الرحل (لوحة رقم ١٣٠)

شكل رقم ٦٣

نموذج لأشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي والتي كانت كثيرة ومتنوعة في أشكالها والستارة تتكون من إزار مستقيم تتدلى منه الستارة بطياتها الكثيرة عن طريق خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد إلى اليسار وأخرى رسمت بخطوط مقوسة (لوحة رقم ٧٣)

شكل رقم ٦٤

خريطة لمدينة القاهرة خلال العصر الفاطمي .   نقلا عن :

Williams , Groline : Islamic monuments in Cairo

شكل رقم ٦٥

خريطة لمدينة القاهرة خلال العصر المملوكي ويظهر الفارق بين حجم المدينة في العصرين الفاطمي والمملوكي مما كان له أثره الكبير على أشكال العمائر وحجمها وبالتالي انعكس ذلك على رسوم العمائر في صور المخطوطات .   نقلا عن :

Williams , Groline : Islamic monuments in Cairo

شكل رقم ٦٦

نموذج للعناصر الزخرفية التي استخدمت في زخرفة ملابس الأشخاص في صور المخطوطات وهي عبارة عن أشكال هندسية تتكون من مسدسات مزدوجة تحصر بداخلها أشكال نباتية (لوحة رقم ٣٠ ، ٣١ ، ١٣٥ ، ١٥٧)

شكل رقم ٦٧

نموذج آخر من نفس الزخرفة

شكل رقم ٦٨

نموذج ثالث لنفس النوعية من الزخرفة

شكل رقم ٦٩

نموذج رابع لنفس النوعية من الزخرفة

شكل رقم ٧٠

إحدى أشكال الزخرفة التي زخرفت بها بعض الملابس في صور المخطوطات تختلف بعض الشيء عن النماذج السابقة فهي عبارة عن أشكال مستقيمة مزدوجة يتفرع من كل شكل مستقيم منها شكل مستقيم آخر على جانبيه فهي تشبه رقم (٧) مع امتداد قاعدته إلى أسفل ورقم (٨) مع امتداد قمته إلى أعلى (لوحة رقم ١٣٧)

شكل رقم ٧١

إحدى أشكال الزخرفة التى زخرفت بها بعض ملابس الأشخاص وبعض الأقمشة التى كانت تغطى ظهر الخيول فى صور المخطوطات وتمثل أشكال الصليب فى أوضاع متراصة ومنتظمة (لوحة رقم ٥٦ ، ٨٦)



قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولا : المراجع العربية

١) القرآن الكريم

٢) **أبو الحمد محمود فرغلي** : تصاوير المخطوطات في عصر الأيوبيين ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية ـ كلية الآثار ـ جامعة القاهرة ١٩٨١ م .

٣) .... : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية بالقاهرة ـ القاهرة ١٩٨٩ م

٤) .... : التصوير الإسلامي : نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الطبعة الثانية ، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ٢٠٠٠ م .

٥) **أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي** : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، الجزء الثاني عشر ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب ـ المؤسسة المصرية العالمة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

٦) **أبو صالح الألفي** : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلفته ، مدارسه ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة

٧) **ابن إياس** : (محمد بن أحمد بن إياس الحنفي) بدائع الزهور في وقائع الدهور (تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الأول ، القسم الثاني ، الطبعة الثالثة الهيئة المصرية العالمة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ م

٨) **ابن بطوطة** : (رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، الجزء الأول ، دار الشروق ، بيروت (طبعة حديثة)

٩) **أحمد تيمور باشا** : التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور زكي محمد حسن) طبعة حديثة عن مركز الشارقة للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٤٢ م

١٠) **ابن دقماق** : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، الجزء الرابع ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية ١٣٠٩ هـ

١١) **أحمد فكري** : المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ، مطبعة دون يوسكر ، الإسكندرية ١٩٨١ م

١٢) **آسين آتيل** : نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١م

١٣) **المقريزي** : (تقي الدين أبي العباس أحمد بن على المقريزي) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثاني ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع

١٤) **أمال العمري وعلى الطايش** : العمارة في مصر الإسلامية (العصر الفاطمي والأيوبي) مكتبة الصفا والمروة ، القاهرة ١٩٩٦ م

١٥) **أنور زقلمة** : المماليك في مصر ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٥ م

١٦) **أيمن فؤاد سيد** : الدولة الفاطمية في مصر " تفسير جديد " الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ م



١٧) **ثروت عكاشة** : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٤ م

١٨) **جمال عبد الرحيم إبراهيم** : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي

١٩) **حسن الباشا** : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٥٩ م

٢٠) .... : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الثالث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م

٢١) .... : فن التصوير في مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م

٢٢) .... : القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها (بالاشتراك مع آخرين) مؤسسة الأهرام ، القاهرة ١٩٧٠

٢٣) .... : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٧٩ م

٢٤) .... : قاعة بحث في العمارة والفنون الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ م

٢٥) .... : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، خمسة أجزاء أوراق شرقية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م

٢٦) **حسن عبد الوهاب** : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، القاهرة ١٩٦٢ م

٢٧) .... : تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية أوراق شرقية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٩٣ م

٢٨) **حسني نويصر** : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٩٦ م

٢٩) .... : الآثار الإسلامية ، الطبعة الثانية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠٤

٣٠) **حسين عبد الرحيم عليوة** : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ م

٣١) **ديماند** (م.س) : الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد محمد عيسى) دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٣ م

٣٢) **زكي محمد حسن** : تراث الإسلام (ترجمة كتاب The legacy of Islam) الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٦ م

٣٣) .... : في الفنون الإسلامية ، دار الآثار العربية ، القاهرة ١٩٣٨ م

٣٤) ....: الصين وفنون الإسلام ، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية ، القاهرة ١٩٤١ م

٣٥) .... : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦ م

٣٦) .... : الفن الإسلامي في مصر منذ الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ م

٣٧) **سامي أحمد عبد الحليم إمام** : الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت القاهرة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٤ م

٣٨) **سعاد ماهر** : الفن القبطي ، القاهرة ١٩٧٧

٣٩) **سعيد عبد الفتاح عاشور** : الأيوبيون والمماليك في مصر والشام ، دار النهضة العربية القاهرة

٤٠) .... : دولة الأيوبيين والمماليك

٤١) **سمير الصايغ** : الفن الإسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٨٨ م

٤٢) **صالح لمعي مصطفى** : التراث المعماري في مصر ، الطبعة الأولى ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨٤ م

٤٣) **عاصم محمد رزق عبد الرحمن** : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ٢٠٠٠ م

٤٤) **عبد الرحيم غالب** : موسوعة العمارة الإسلامية (عربي ـ فرنسي ـ إنجليزي) ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٨٨ م

٤٥) **عبد العزيز صلاح سالم** : الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي (التحف المعدنية) ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م

٤٦) **فهمي عبد العليم** : نحو وعي حضاري معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب (جامع المؤيد شيخ) مطبعة هيئة الآثار المصرية القاهرة ، ١٩٩٤ م

٤٧) **قاسم عبده قاسم** : في تاريخ الأيوبيين والمماليك ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠١ م

٤٨) **قتيبة الشهابي** : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية ، دمشق ١٩٩٦ م .

٤٩) **كمال الدين سامح** : العمارة الإسلامية في مصر ، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١ م

٥٠) **ليلى محمد إبراهيم ومحمد محمد أمين** : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية الطبعة الأولى ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ١٩٩٠ م

٥١) **ماير** : الملابس المملوكية ، ترجمة صالح الشيتي ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن فهمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٥٢ م

٥٢) **مايسه محمود داوود** : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ١٩٩١ م

٥٣) **محمد عبد العزيز مرزوق** : مكانة الفن الإسلامي بين الفنون ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة المجلد التاسع عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٧ م مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٠ م

٥٤) .... : الفن الإسلامي ، تاريخه ، خصائصه ، مطبعة أسعد ، بغداد ١٩٦٥ م

٥٥) .... : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ م



٥٦) **محمد غيطاس** : دراسات آثارية إسلامية " اثر الوئام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي ، المجلد الرابع ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩١ م

٥٧) **محمد فريد أبو حديد** : صلاح الدين الأيوبي وعصره ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٧ م

٥٨) **محمود إبراهيم حسين** : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٨ م

٥٩) .... : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ، الجزء الأول ، إربد ، الأردن ١٩٩٩م

٦٠) **ممدوح رمضان محمود** : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار ، جامعة القاهرة ، القاهرة ٢٠٠٠ م

٦١) **ناصر خسرو** : سفر نامه ، ترجمة يحيي الخشاب ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ م

٦٢) **نعمت إسماعيل علام** : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ م

٦٣) **وزارة الثقافة** : هيئة الآثار المصرية ، آثار سيناء ، جزيرة فرعون (قلعة صلاح الدين) مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ م

٦٤) **وزارة الثقافة** : المجلس الأعلى للآثار . دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، الإصدار الأول ، القاهرة ٢٠٠٠ م

٦٥) **وزارة الثقافة** : المجلس الأعلى للآثار روائع مساجد القاهرة (مختارات من التراث المصري) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ٢٠٠٢ م

٦٦) **ولفرد جوزيف دللي** : العمارة العربية بمصر (في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي (ترجمة محمود أحمد) الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠ م

٦٧) **يحيى وزيري** : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٩ م

ثانيا : المراجع الأجنبية

1) **Andre Raymond :** The Glory of Cairo (an illustrated History) Forward by H. E. Farouk Hosni) The American University in Cairo, Egypt 2002.

2) **A. papadopoulo :** L'art Musulman , Paris 1976.

3) **Barbara Brend :** Islamic Art , British Museum press, London 1991.

4) **Bear Eva :** Ayyubid metalwork with Christian images, New York 1989.

5) **Bernard Lewis :** The world of Islam, London 1976.

6) **Creswell, K. A. C. :** The Muslim Architecture of Egypt (Ayyubids and early Bahrite Mamluks , A. D 1171 - 1326 Oxford University press 1959.

7) **David James :** Qu'rans of the Mamluks , first published in Great Britainin, by Alexandria press 1988.

8) **David James :** Islamic art (an introduction), London & New York 1974.

9) **David Talbot Rice :** Islamic art, New York, Washington 1965.

10) **Dimand, M.S :** A handbook of Mohammaden decorative arts , New York 1930.

11) **Doris Behrens. Abo Usif :** Islamic Architecture in Cairo, the, American University in Cairo, Egypt 1989

12) **Doris Behrens. Abo Usif :** Mamluk post and Mamluk metal lamps . Le Caire 1995.

13) **Duncan, Haldane :** Mamluk Painting, England 1978.

14) **Eleanor Sims :** Persian panting and its sources , Yale University press, New Haven and London 2002.

15) **Esin Atil :** Renaissance of Islam (Art of the Mamluk), Washington D. C. 1981.

16) **Eva Wilson :** Islamic designs, British Museum publications, London 1995.

17) **Farid Shafi'I :** Simple calyx ornament in Islamic Art (A study arabesque) Cairo University press 1957.

18) **Gamal Mehrez :** Islamic Art in Egypt (969-1517) Cairo Samiramis hotel , an Exhibition from 4 – 30 April 1969.

19) **Gaston Wiet :** Lamps et Bouteilies verre Emaille (Catalgue General du Musée Arab du Caire ,Le Caire 1929.

20) **George Marcais :** L'art de l'islam , press 1946 .

21) **George T. Scanlon :** Islamic Art in Cairo from The 7th to the 18th centuries (captions by Yasmeen Siddigue) First published in Egypt in 1999, by The American University in Cairo.

22) **Hassan Abdel wahab :** Among Islamic monuments.

23) **Hayward Gallery :** The arts of Islam 8 April – 4 July 1976, The arts council of Great Britain 1976.

24) **Henry Martin :** L'art Musulman , Paris 1920 .

25) **Henari Stierlin :** Islam, volume 1 (early Architecture from Baghadad to Cordoba), Taschen , London 1996

26) **Jonalhan Bloom and Sheila Blair :** Islamic Arts, first published , London 1997.

27) **Kubiak, Wladyslow B :** AL Foustat, its foundations & early Urban development, The American University in Cairo, Egypt 1987.

28) **Lane Pool :** Art of the Saracens in Egypt, London 1928.

29) **Marckenzie, Neit. D :** Ayyubid Cairo, atopographical The American University in Cairo, Egypt 1992.

30) **Marie, G. Lukens :** Islamic art , The Metropolitan Museum of art guide to the collection , New York 1965.

31) **Markus Haitstein and peter Delius :** Islam (Art and architecture) 2000.

32) **Mme R. L. Devonshire :** L' egypte musulmane, Caire 1982.

33) **Mohammad Al – Asad :** Historical Artistic in troduction, Aman – Jordan 2000.

34) **Munir Baalbaki :** Al – Mawrid (a modern English – Arabic dictionary) Beirut, Lebanon 1991.



35) **Musée du petit :** Palais 14 October 1994 – 8 Janvier 1995 (de Baghdad à Ispahan , foundation Arch , Paris – Musée Electa 1994.

36) **Oleg Grabar :** The Formation of the Islamic art , London 1987.

37) **Rachel, Ward :** Islamic metalwork , published by British Museum press , London 1993.

38) **Richard, Ettinghausen :** Arab Painting, New York 1962.

39) **Robert Hitten Brand :** Persian panting for the Mongols to the, gojars , London & New York 2000.

40) **Robert Hitten Brand :** Islamic Architecture from Function and meaning, the American University in Cairo, first published in Egypt, 2000

41) **Roland Michaud :** L'art de l' islam, Paris 1985.

42) **Sami Gabra :** Caractares de l' art copt – Le Caire 1930.

43) **Soucek, prisalla :** The arts of Islam, New York University 1988.

44) **schatzeder Kalifen :** Islamische Kunst zur fatimidenzeit, Milano 1998.

45) **Sheila K. Canby :** Persian panting , British Museum press , London 1993.

46) **Thomas, W. Arnold :** Panting in Islam , New York , 1965 .

47) **Thomas, W. Arnold :** The Islamic book.

48) **Wajdan Ali :** The Arab contribution to Islamic art from the seven to the Fifteen centuries, Jordan 1999.

49) **Williams, Carolin :** Islamic monuments in Cairo (opractial guide) Cairo, the American University in Cairo 1985.

50) **Zaky, Mohammed Hassan :** Moslem art in the Fouad 1 University Museum, vol., 1, Cairo 1950.

كتالوج اللوحات والأشكال

أولاً : كتالوج اللوحات



لوحة رقم (١)

قطعة من الورق محفوظة بمجموعة الأرشيدوق رينز بمكتبة الدولة في فينا ترجع إلى القرن (٥ هـ - ١١ م) رسم عليها النصف الأمامي من فارس يمتطى صهوة جواده

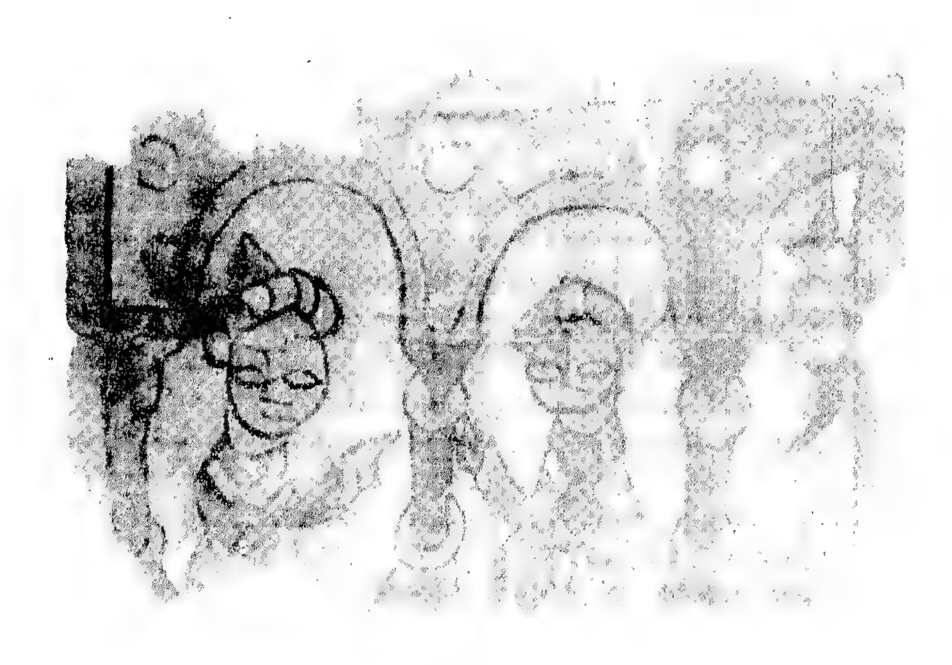
نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية .



لوحة رقم (٢)

قطعة من الورق محفوظة بمجموعة الأرشيدوق رينز بفينا ترجع إلى القرن (٤ هـ - ١٠ م) رسم عليها أسد يقف وأمامه إناء .

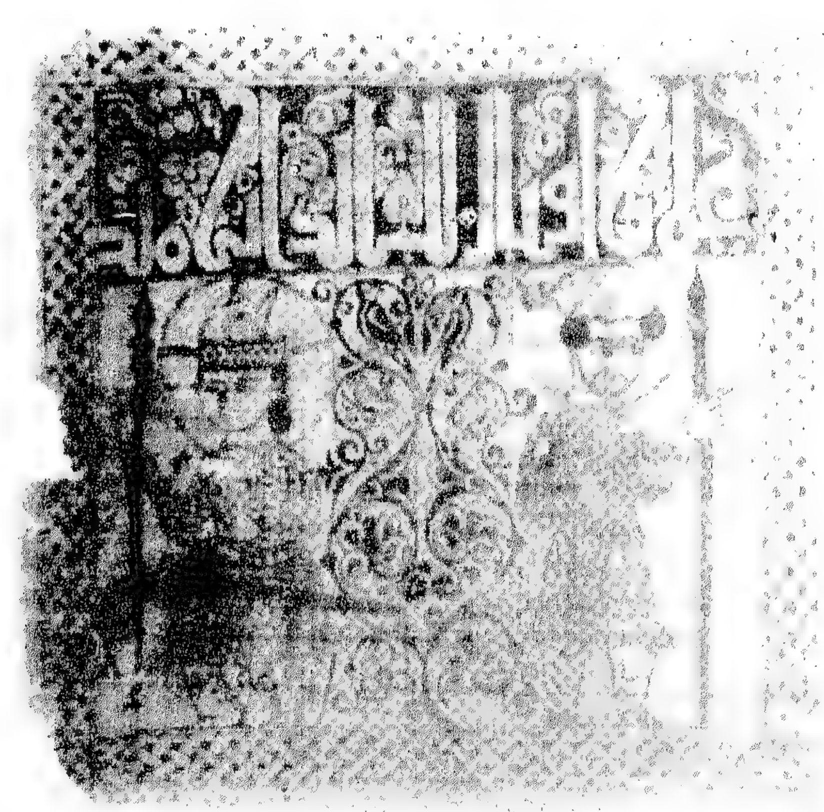
نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (٣)

قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ هـ - ١١ م) رسم عليها بائكة ثلاثية وأسفل كل عقد شكل آدمي .

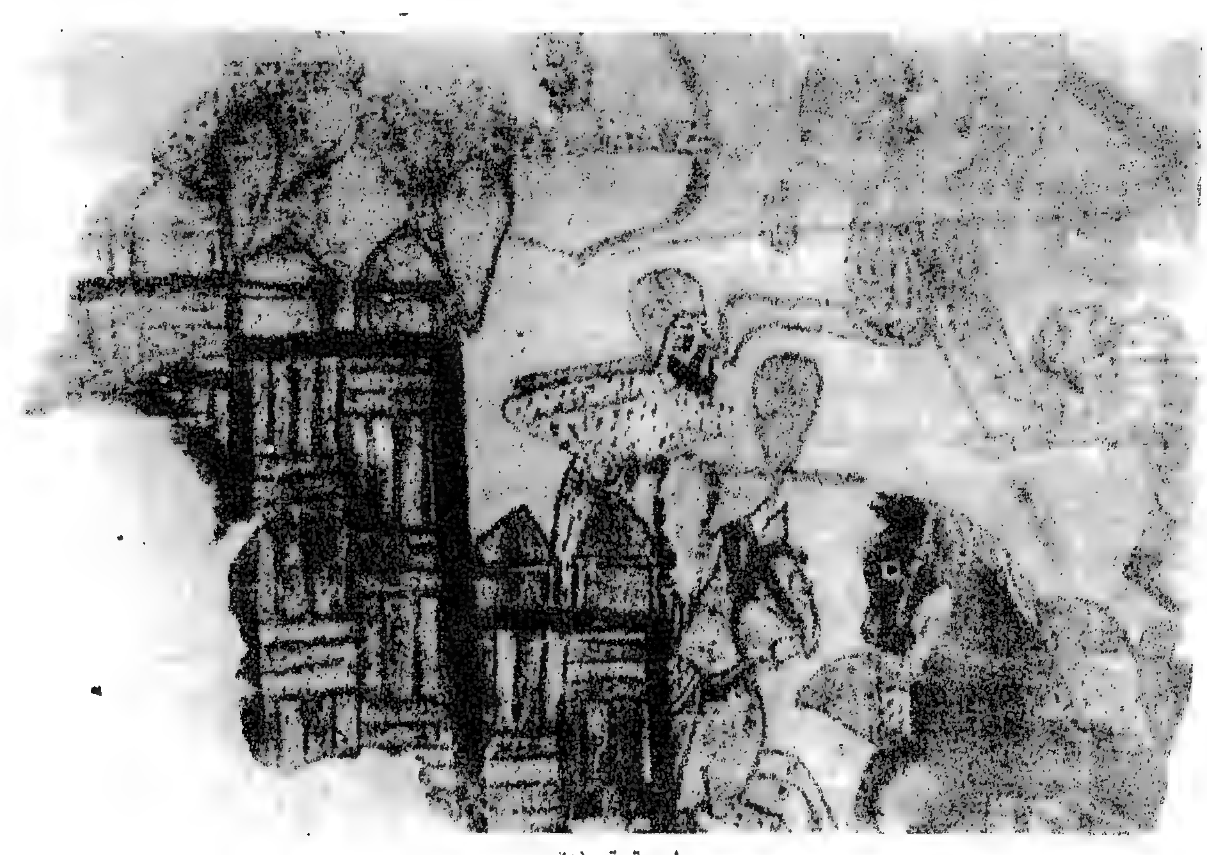
نقلا عن : متحف الفن الإسلامي .



لوحة رقم (٤)

قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ هـ - ١١ م) رسم عليها قائد وجندي داخل إطار من الزخرفة المجدولة .

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي



لوحة رقم (٥)

قطعة من الورق بمجموعة شريف صبري بالقاهرة تنسب إلى العصر الفاطمي وتمثل معركة حربية

نقلاً عن : Bernard Lewis : The world of Islam.



لوحة رقم (٦)

قطعة من الورق بمجموعة شريف صبري بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ / ٦ هـ . ١١ / ١٢ م) ورسم عليها سيدة تجلس على مقعد كبير .

نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (٧)

قطعة من الورق بمجموعة شريف صبري بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ / ٦ هـ - ١١ / ١٢ م) وتحمل شكلا لشخص آدمي.

نقلا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (٨)

قطعة من الورق محفوظة بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم وترجع إلى القرن (٥ / ٦ هـ - ١١ / ١٢ م) وتحمل رسم فيل ونسر.

نقلا عن : متحف آثار كوم أوشيم



لوحة رقم (٩)

إحدى الرسوم المنفذة بطريقة الفسيفساء بمصورة نهر بردى ويتضح بها مجموعة المباني ذات الطراز السوري وتؤرخ (٩٦ هـ. ٧١٥ م).

نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .



لوحة رقم (١٠)

رسم بالفسيفساء بمصورة نهر بردى وتظهر بها المباني السورية ذات الأسقف الجمالونية وتؤرخ (٩٦ هـ. ٧١٥ م).

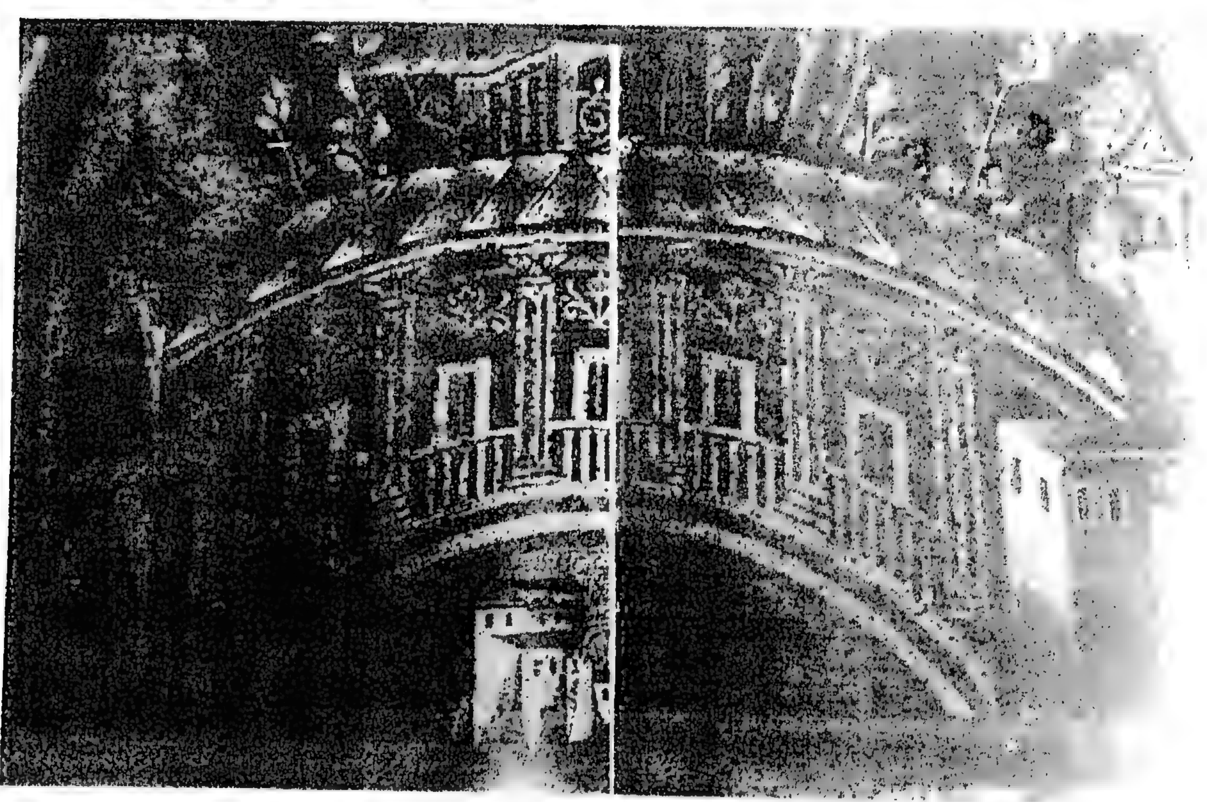
نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .



لوحة رقم (١١)

رسم بالفسيفساء بمنظورة نهر بردى وتظهر بها الأبنية ذات الارتفاع الشاهق وتؤرخ (٩٦ هـ . ٧١٥ م).

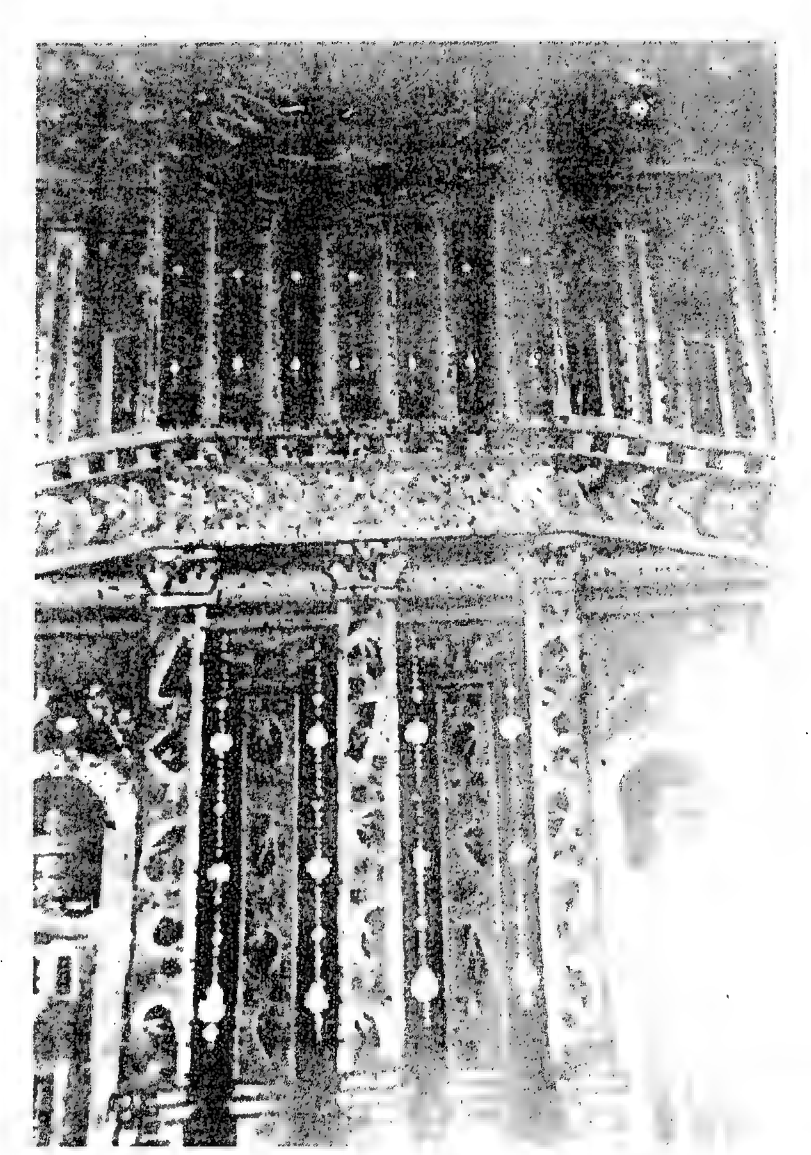
نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .



لوحة رقم (١٢)

رسم بالفسيفساء بمنظورة نهر بردى وتظهر بها واجهة أحد المباني وتؤرخ (٩٦ هـ . ٧١٥ م)

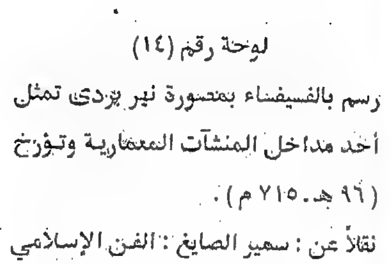
نقلاً عن : Gerard, Degeorge : Damascus, Italy 2004



لوحة رقم (١٣)

رسم بالفسيفساء بمصورة نهر بردى وتمثل بعض المنشآت من الداخل وتؤرخ (٩٦ هـ. ٧١٥ م).

نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته، خصائصه الجمالية.

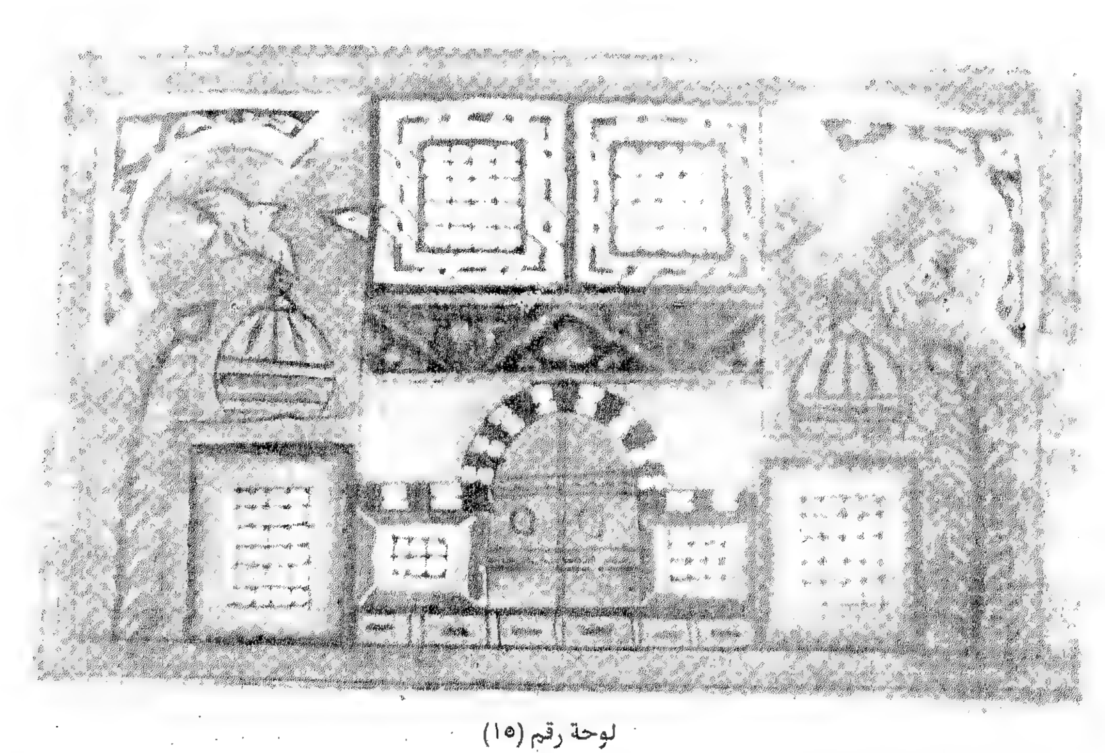


لوحة رقم (١٤)

رسم بالفسيفساء بمصورة نهر بردى تمثل أحد مداخل المنشآت المعمارية وتؤرخ (٩٦ هـ. ٧١٥ م).

نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته، خصائصه الجمالية.

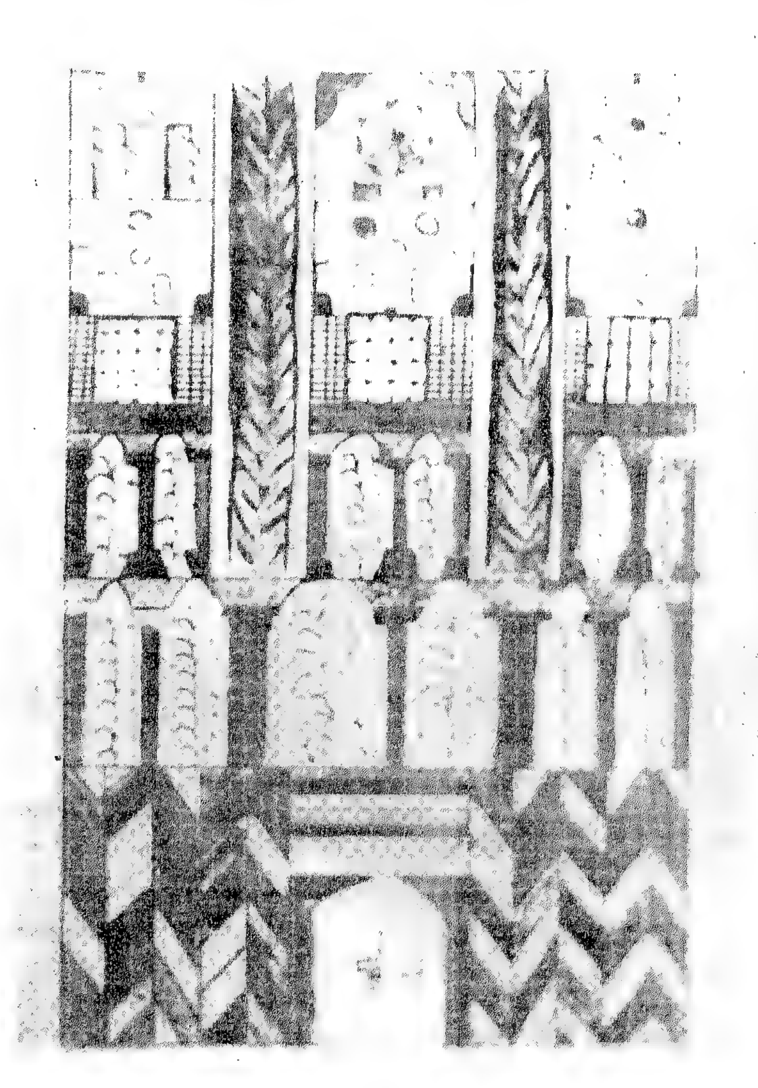




لوحة رقم (١٥)

صورة من مخطوط كشف الأسرار بالمكتبة السليمانية باستانبول وتمثل تصويرة الخفاش .

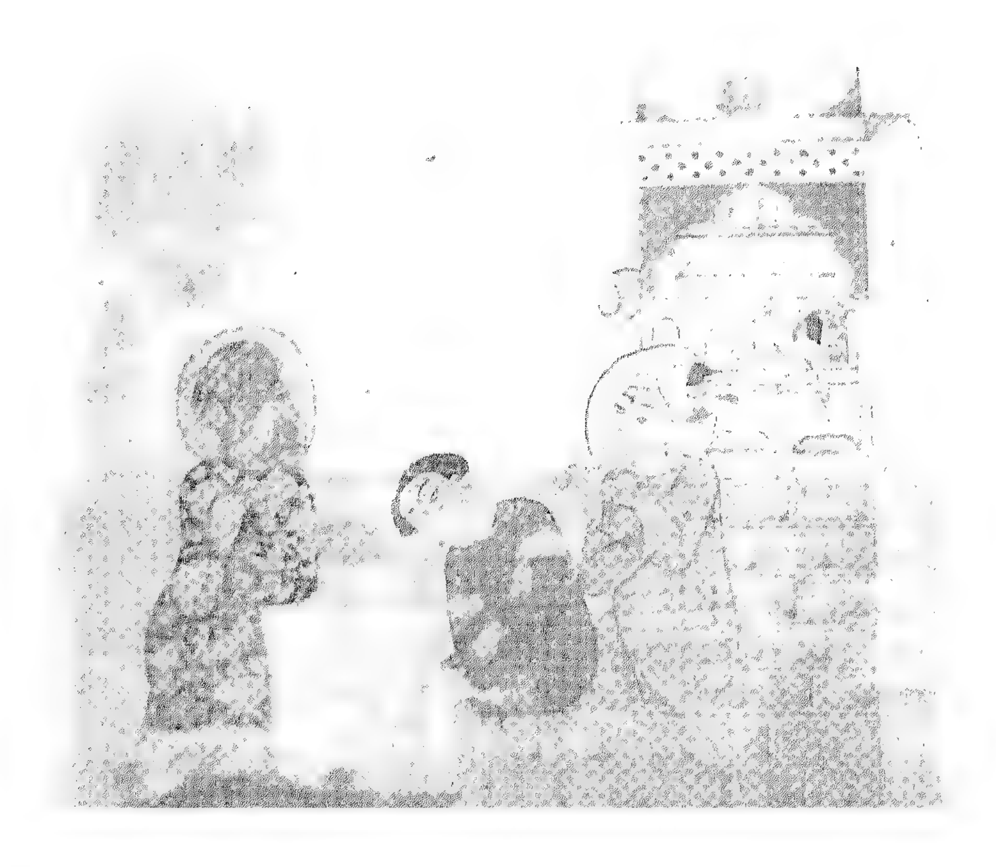
نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٦)

صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها بمكتبة طوبقبا بسراى باستانبول وتمثل إحدى المنشآت المعمارية .

نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٧)
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد السروجي في متجر محترف الحجامة
نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



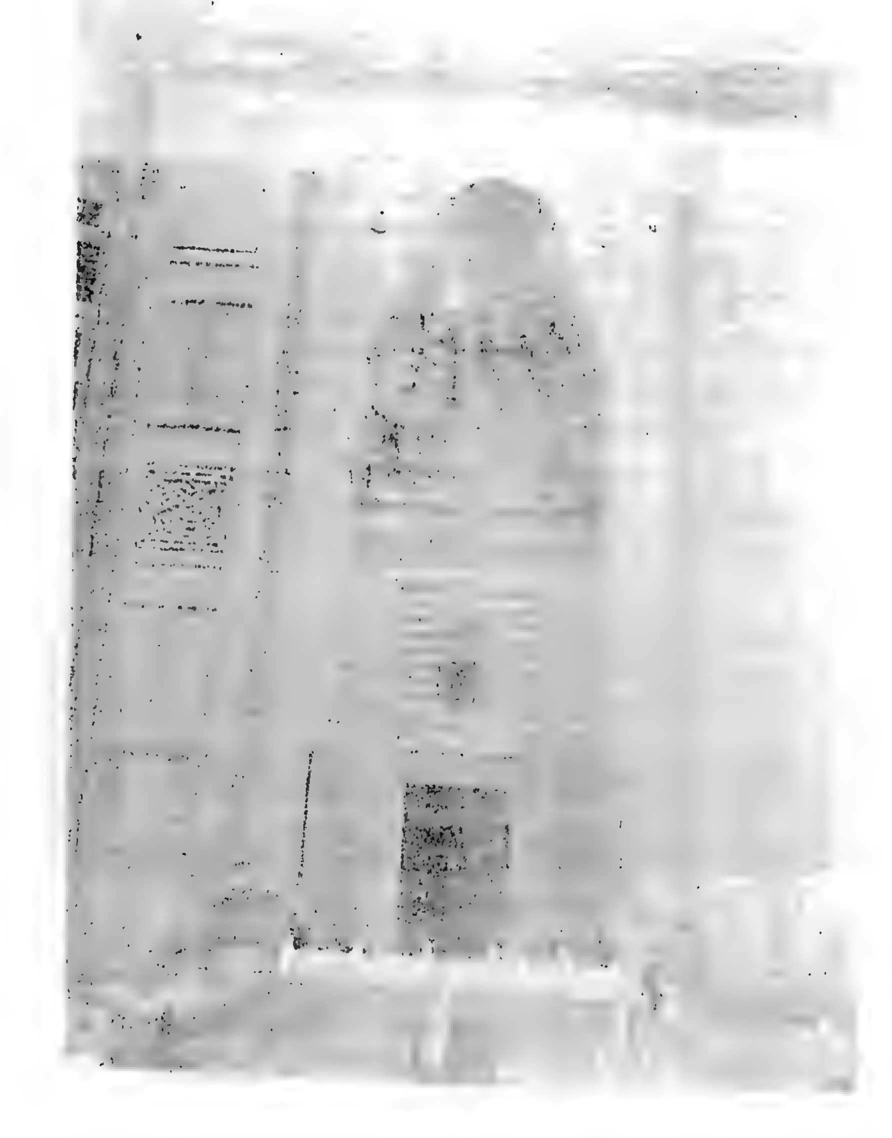
لوحة رقم (١٨)
صورة من المخطوط السابق تمثل أبا زيد السروجي في مقابلة الراوي
نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد في مقابلة مع الحرث بن همام.

نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٢٠)

مدخل مدرسة السلطان حسن

نقلاً عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (٢١)
مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون
نقلا عن : مدرسة الناصر محمد بن قلاوون



لوحة رقم (٢٢)
إحدى الحنايا الرأسية لواجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب وتظهر بها الصنجات المعشقة التى تزين أعتاب الشبابيك
نقلاً عن : مدرسة الصالح نجم الدين أيوب



لوحة رقم (٢٣)

استقال الأعتاب المسقفة التي تتوج نوافذ

مجموعة السلطان قنصوة الغوري

نقلا عن : مدرسة ومسجد السلطان قنصوة

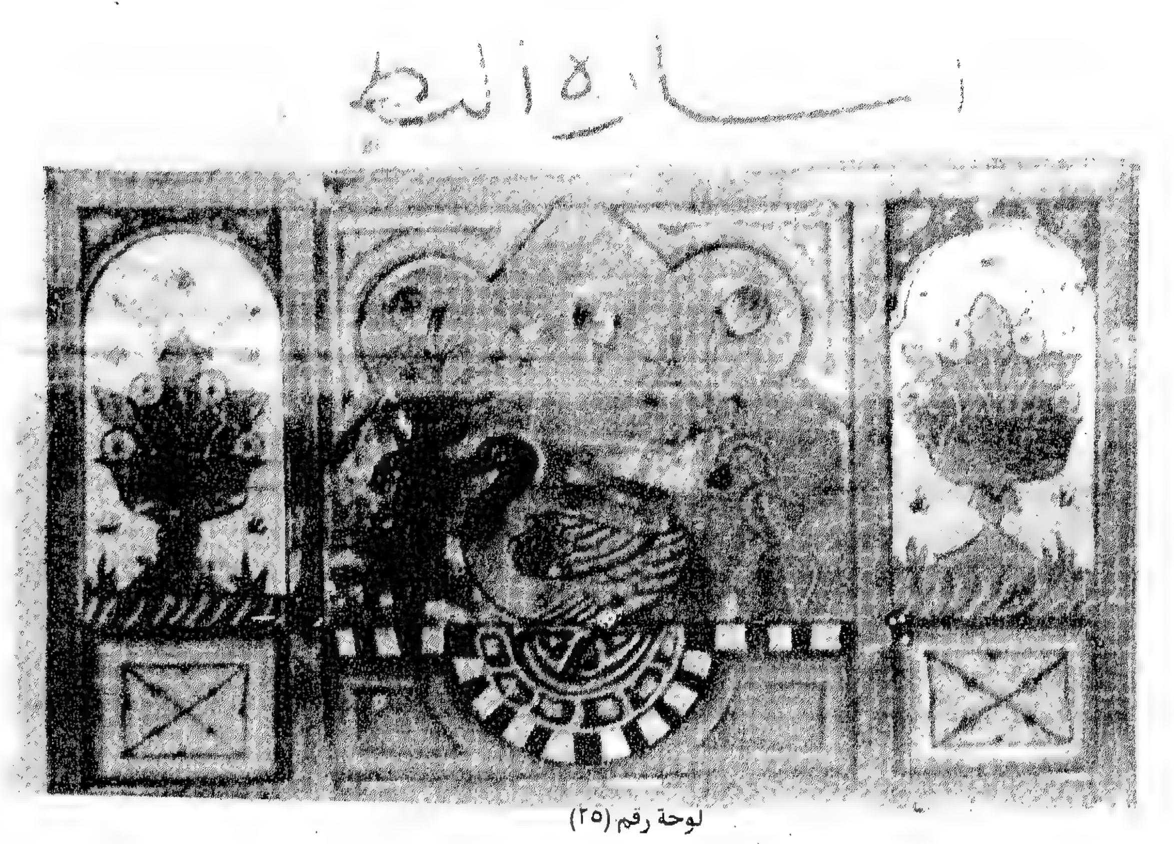
الغوري بشارع الغورية.



لوحة رقم (٢٤)

صورة من مخطوط كشف الأسرار بالمكتبة السليمانية باستانبول وتمثل ما اصطلح على تسميته مصنع المز

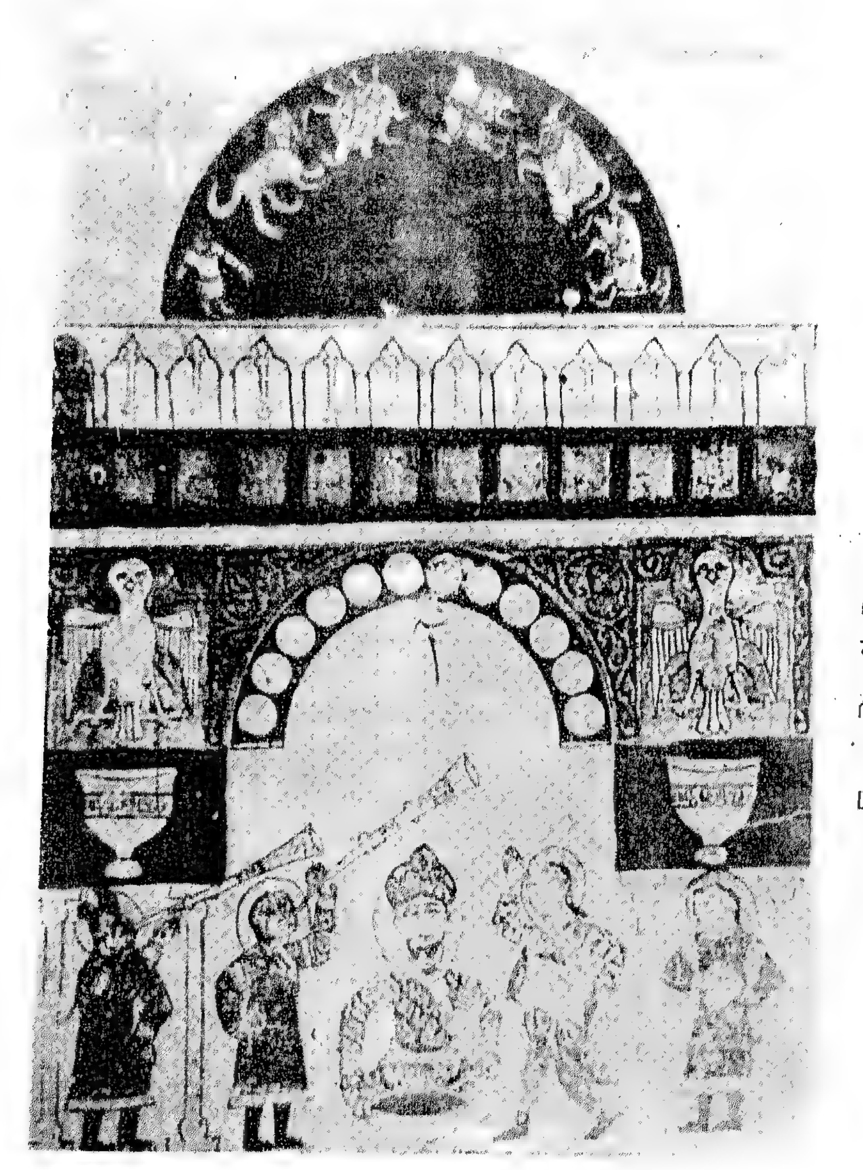
نقلاً عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٢٥)

صورة من المخطوط السابق تمثل تصويرة البطة

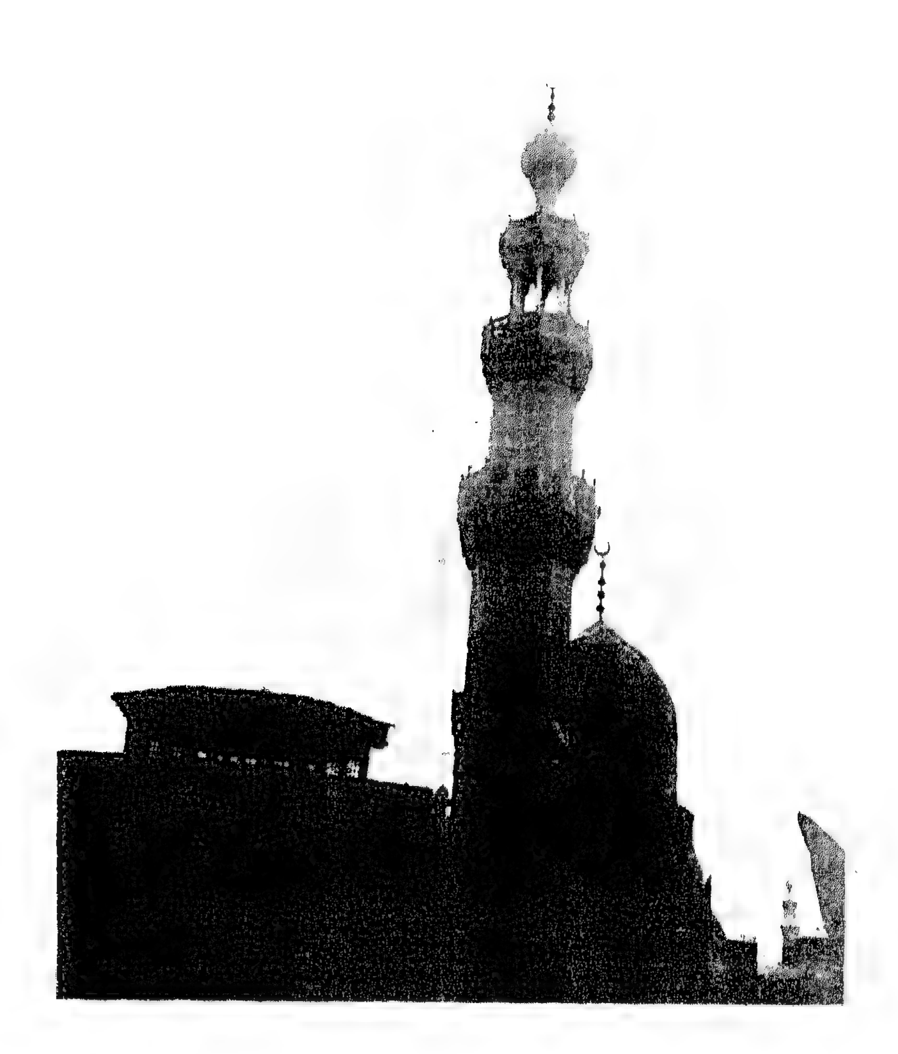
نقلاً عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٢٦)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن المؤرخ بسنة ٧٥٥ هـ - ١٣٥٤ م وتمثل إحدى المنشآت العسكرية

نقلاً عن : David Talbot Rice : Islamic Art

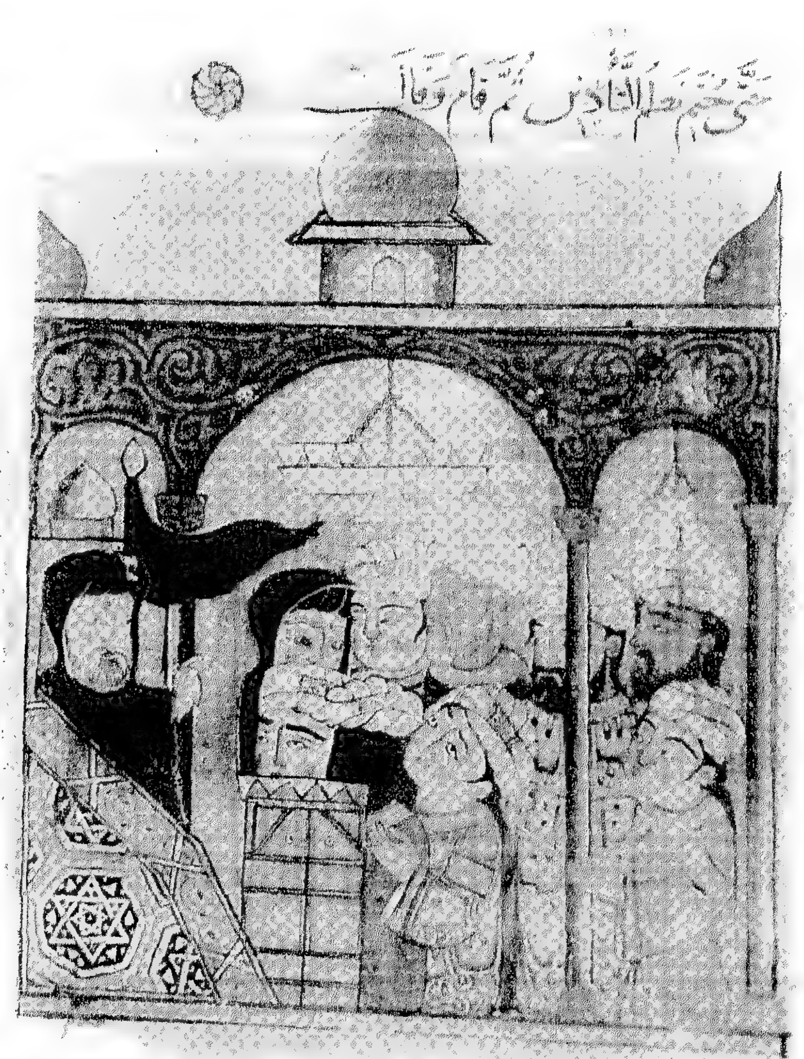


لوحة رقم (٢٧)

مسجد قجماس الإسحاقي (أبو حريبه)

من الخارج

نقلاً عن : مسجد قجماس الإسحاقي بالدرب الأحمر



لوحة رقم (٢٨)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا والمؤرخ بسنة ٧٣٤ هـ ، ١٣٣٤ م وتمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٢٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٦١٩ هـ. ١٢٢٣ م وتمثل مدرسة في حلب
نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



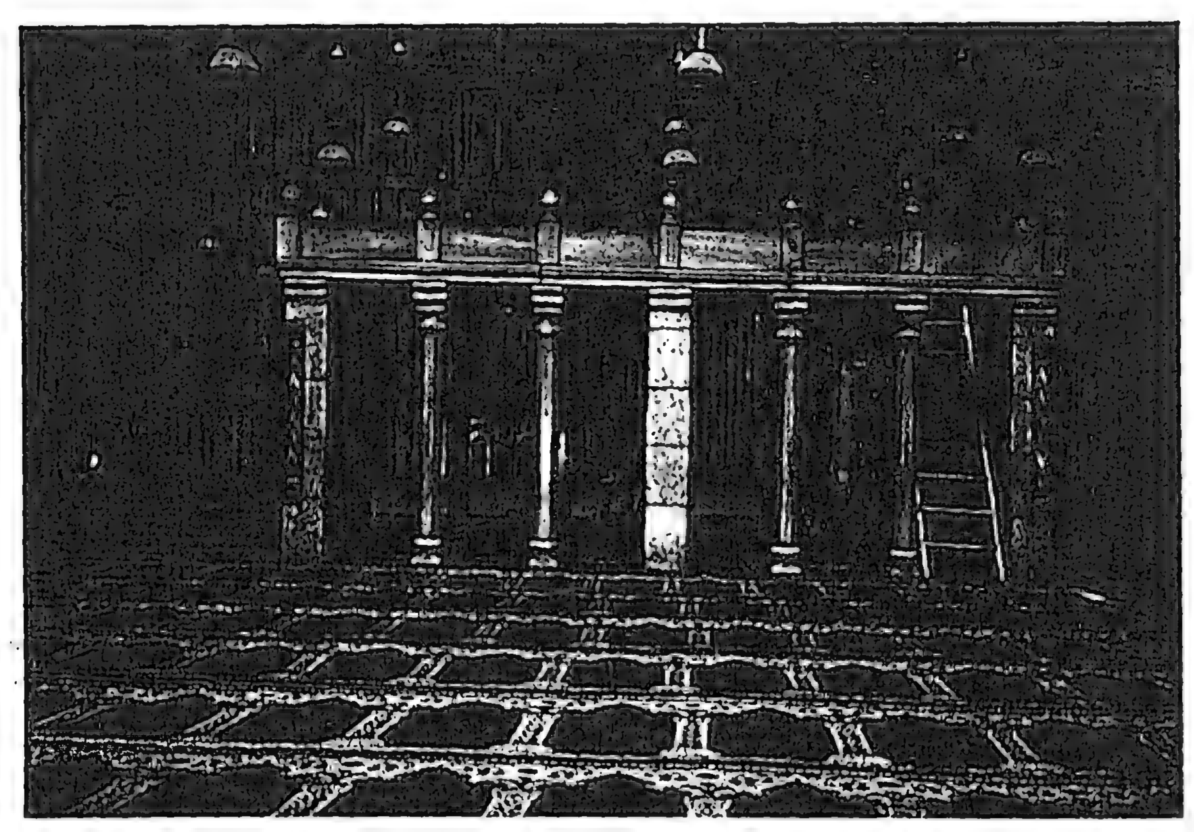
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية باكسفورد والمؤرخ بسنة ٧٣٨ هـ. ١٣٣٧ م وتمثل نفس موضوع الصورة السابقة
نقلاً عن : Thomas , w . Arnold : Painting in Islam



لوحة رقم (٣١)

صورة من المخطوط السابق تمثل مشهد في مسجد

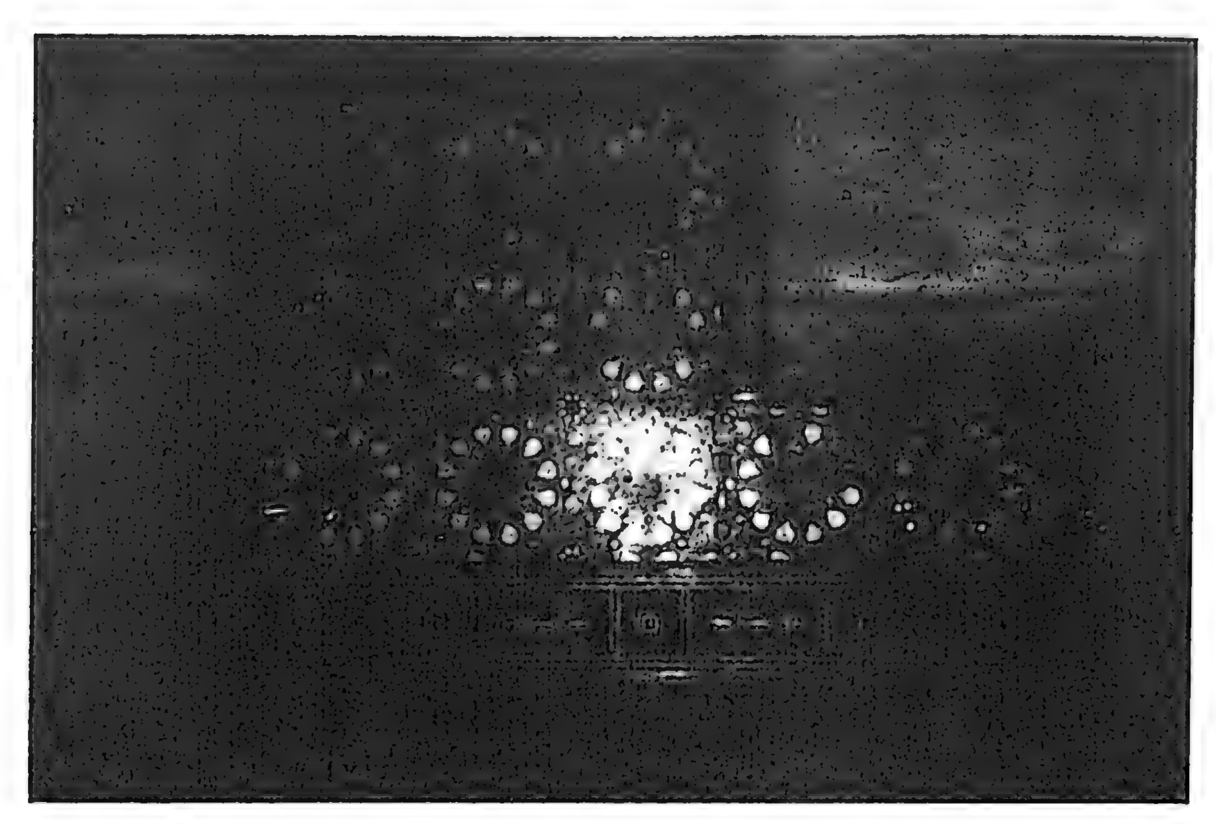
نقلاً: Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٣٢)

إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن

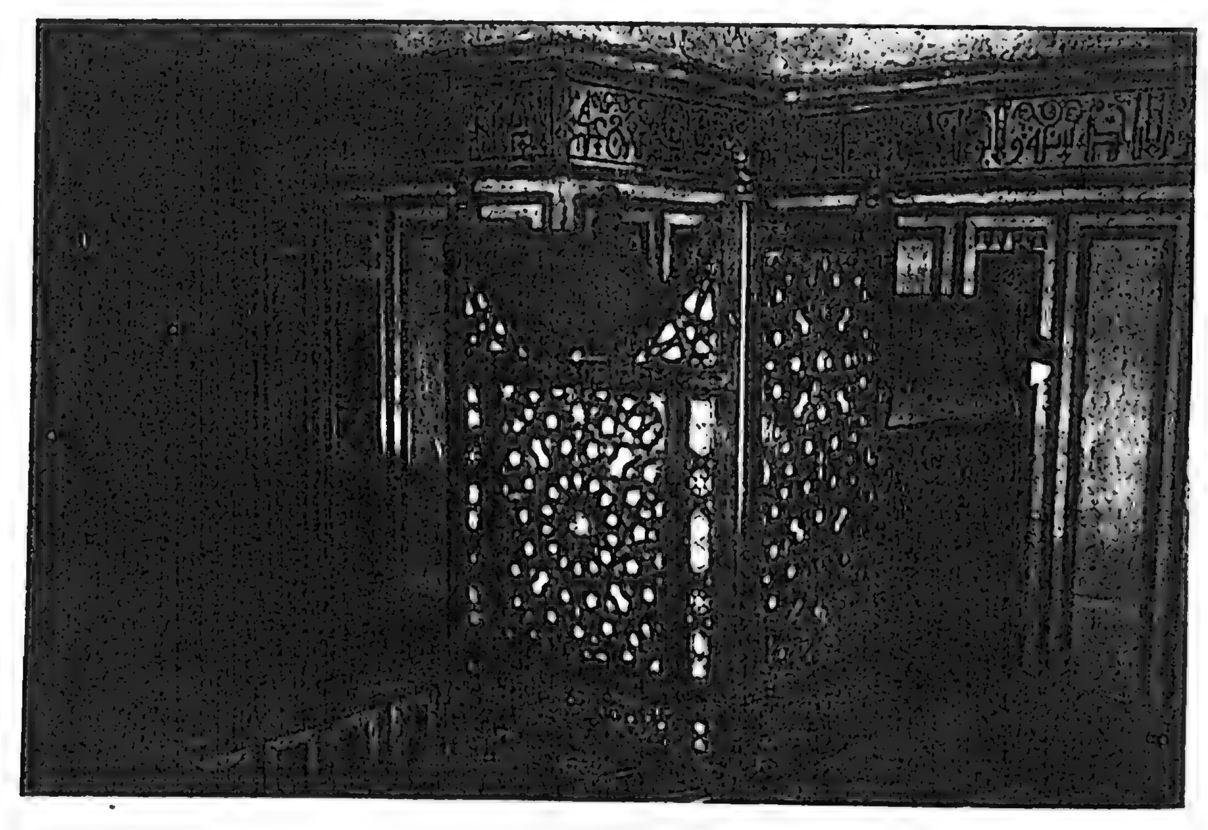
نقلاً عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (٣٣)

دكة المقرئ المحفوظة بالإيوان الجنوبي الشرقي بمدرسة خانقاه الظاهر برقوق

نقلاً عن : مدرسة خانقاه الظاهر برقوق



لوحة رقم (٣٤)

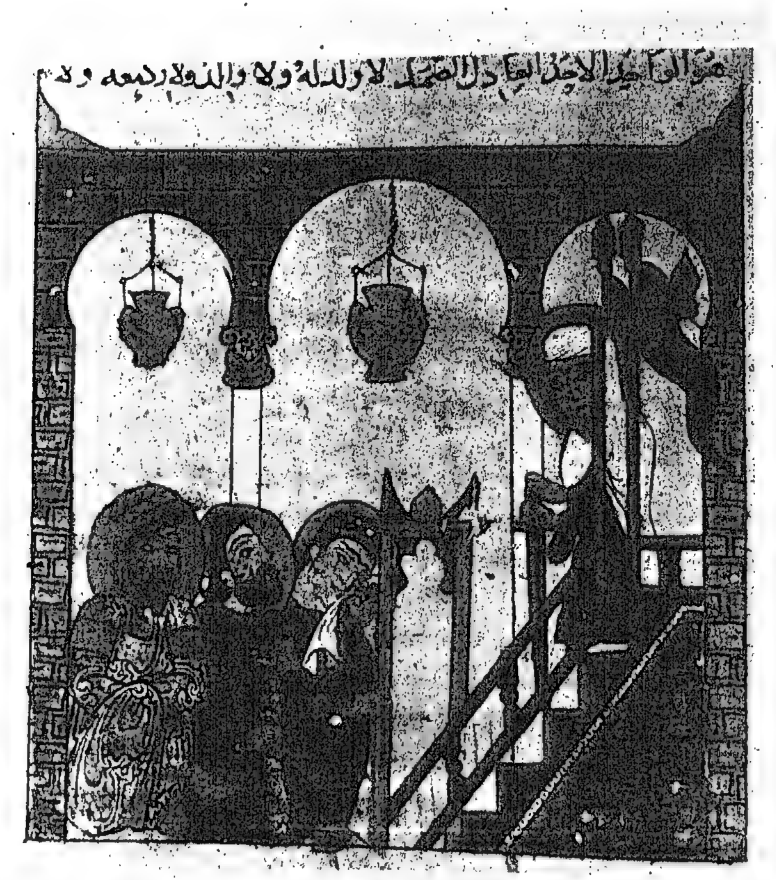
دكة المقرئ المحفوظة بإيوان القبلة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري

نقلاً عن : مجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية



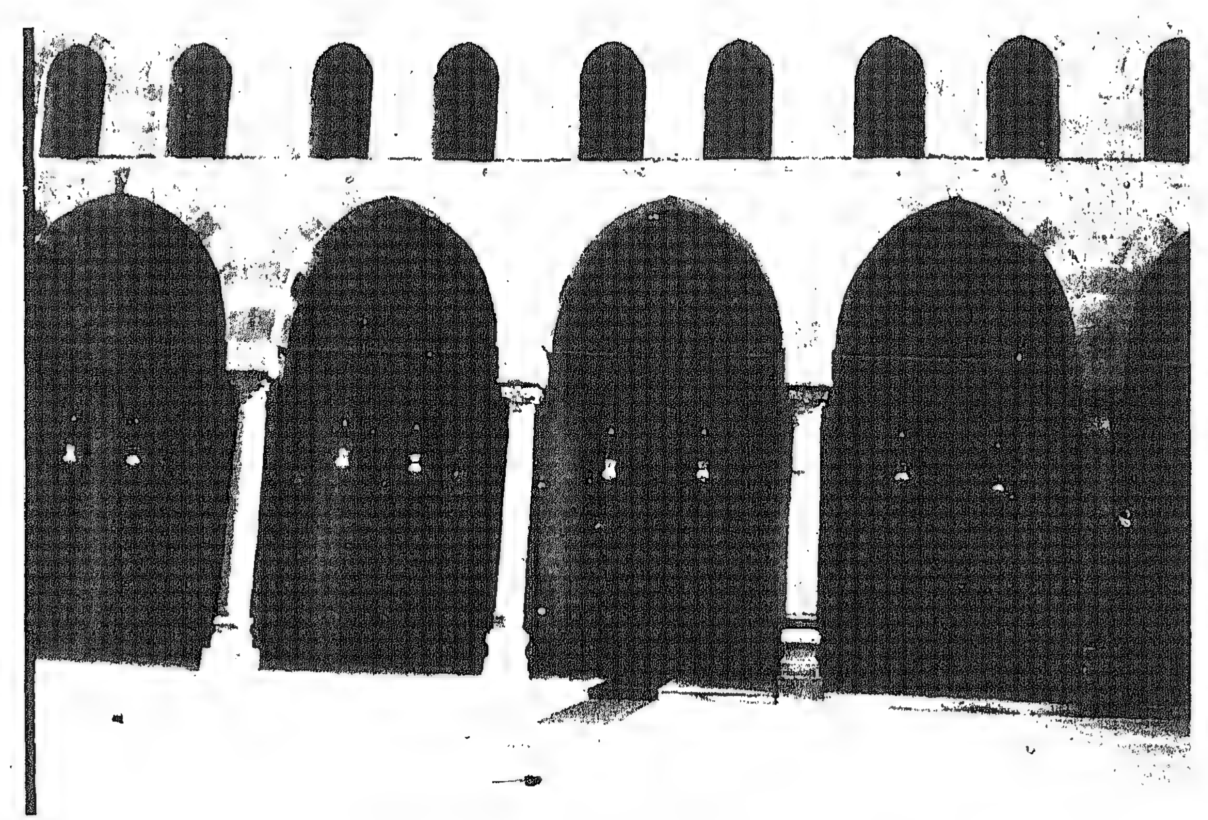
لوحة رقم (٣٥)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م) وتمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند . نقلاً عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (٣٦)

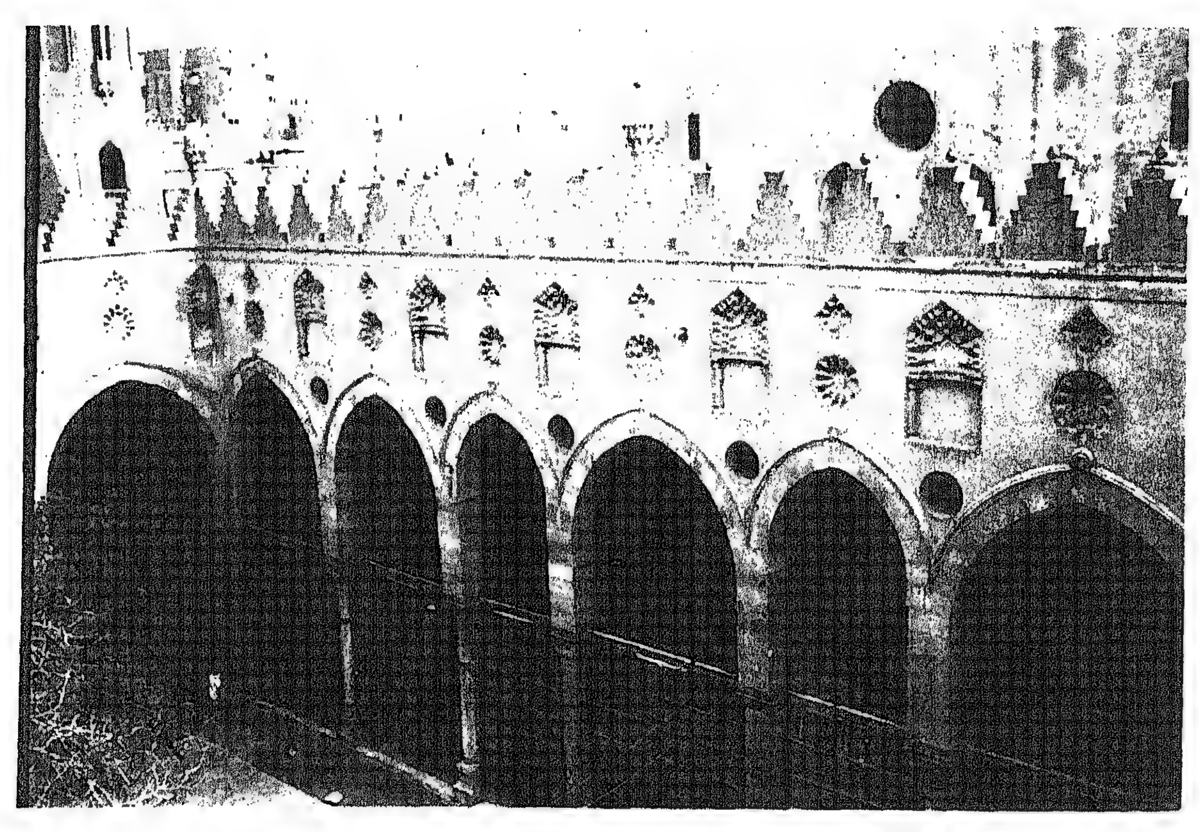
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمتحف البريطاني والمؤرخ بسنة ٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م وتمثل نفس موضوع الصورة السابقة . نقلاً عن :
Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٣٧)

بائكة رواق القبلة التي تطل على الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلا عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٣٨)

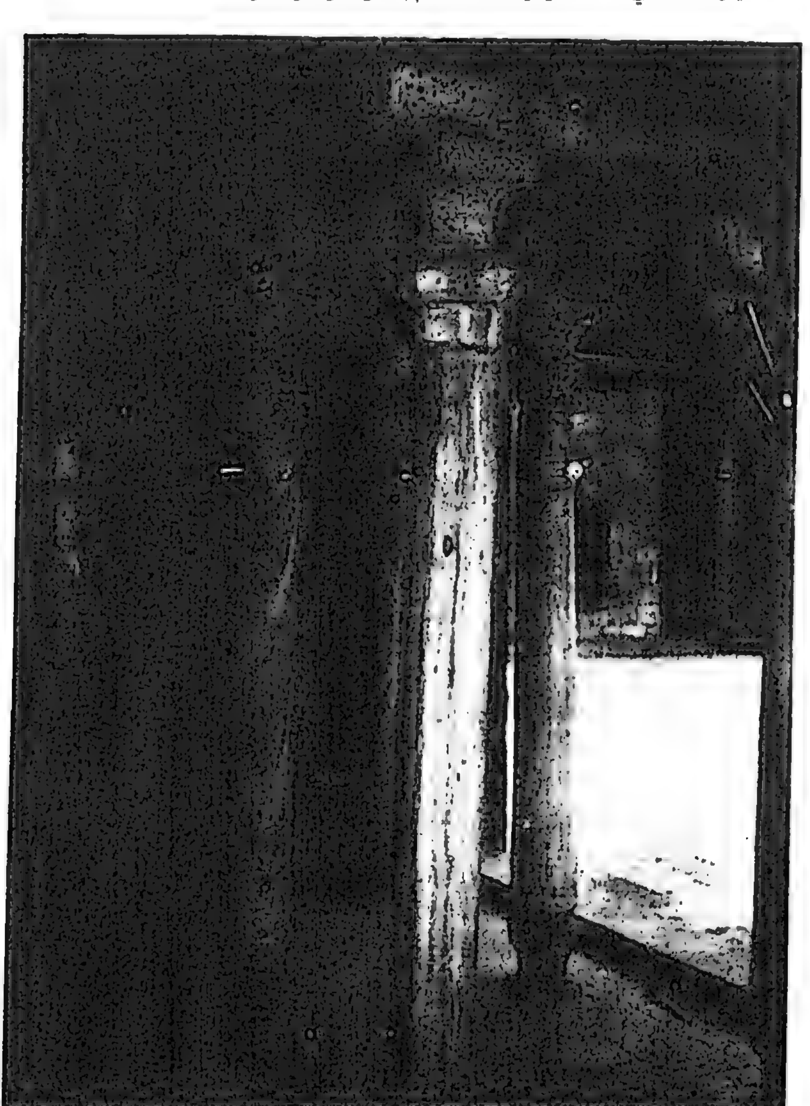
بائكة رواق القبلة التي تطل على الصحن بمسجد الطنبغا المارداني

نقلاً عن : مسجد الطنبغا المارداني



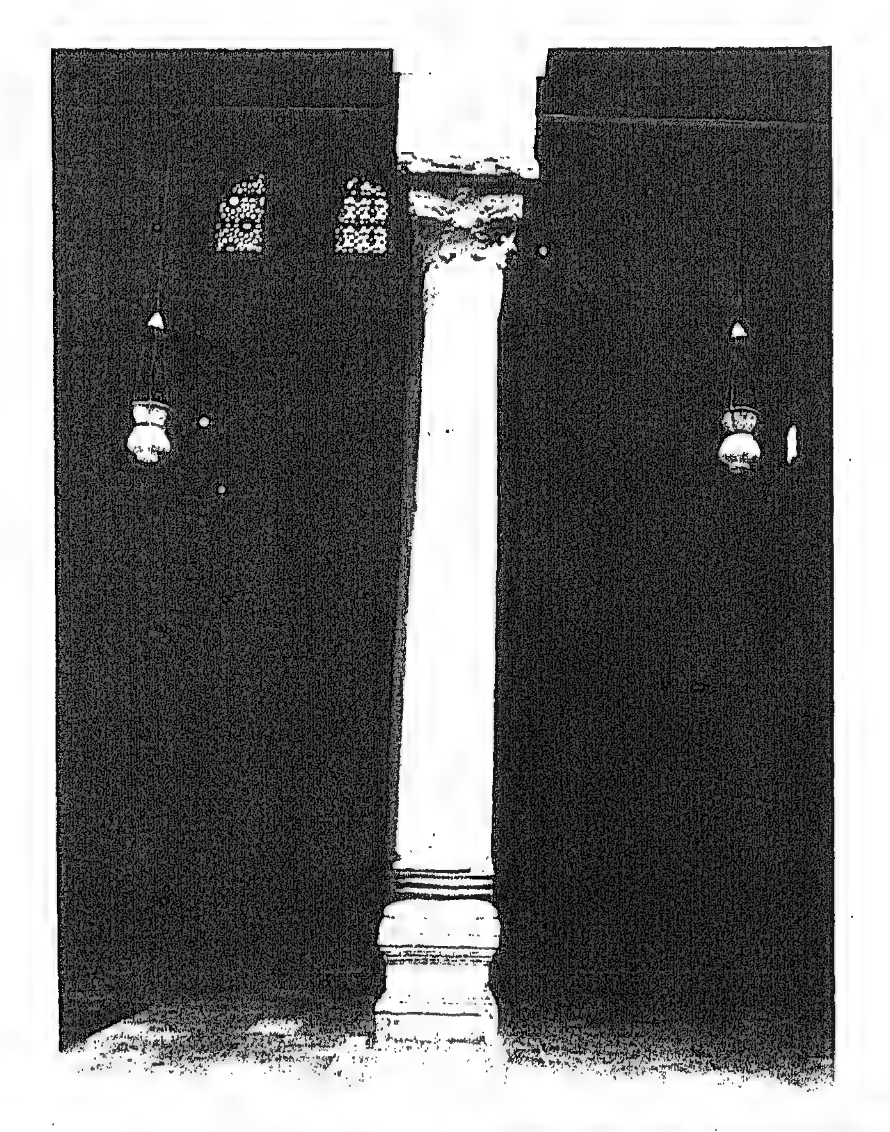
لوحة رقم (٣٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٦١٩ هـ.١٢٢٣ م وتمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب. نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه



لوحة رقم (٤٠)

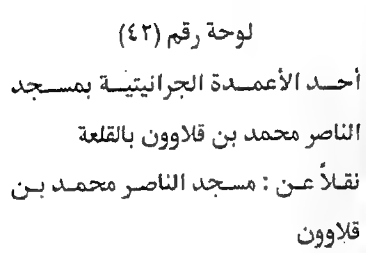
دكة المبلغ بمسجد آق سنقر (المسجد الأزرق) وتظهر الأعمدة الرخامية الحاملة لها. نقلاً عن : مسجد آق سنقر



لوحة رقم (٤١)

أحد الأعمدة الرخامية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

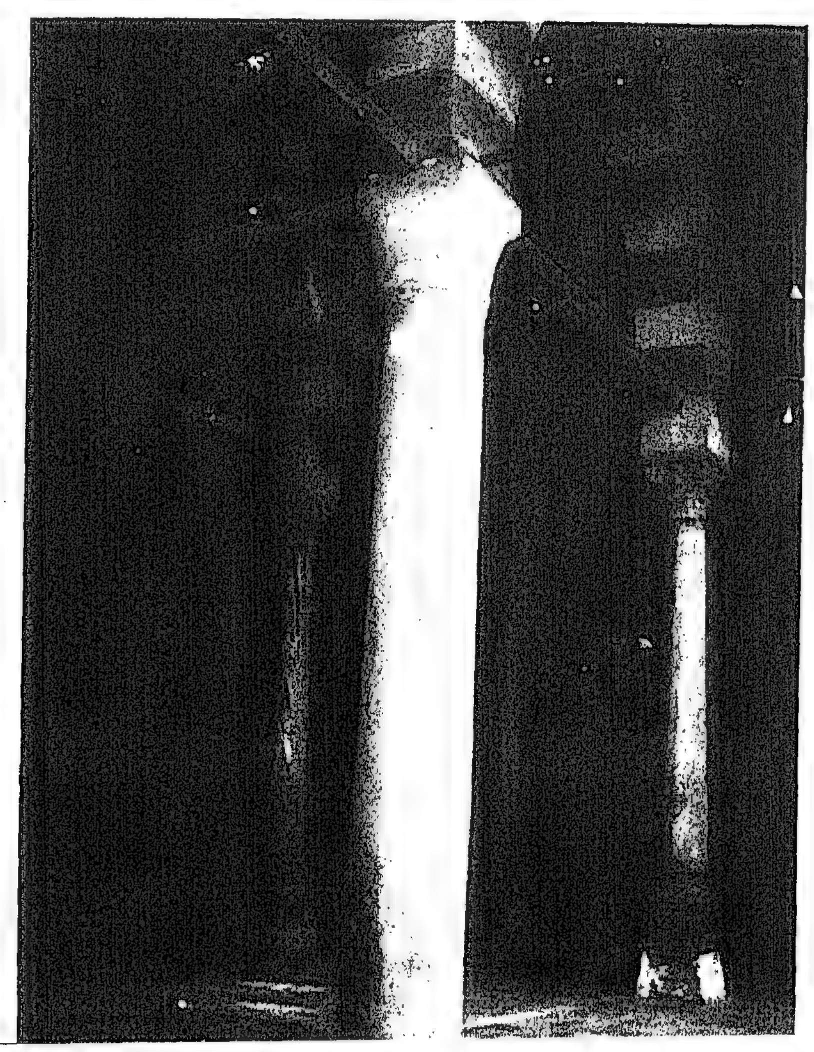
نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون



لوحة رقم (٤٢)

أحد الأعمدة الجرانيتية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون

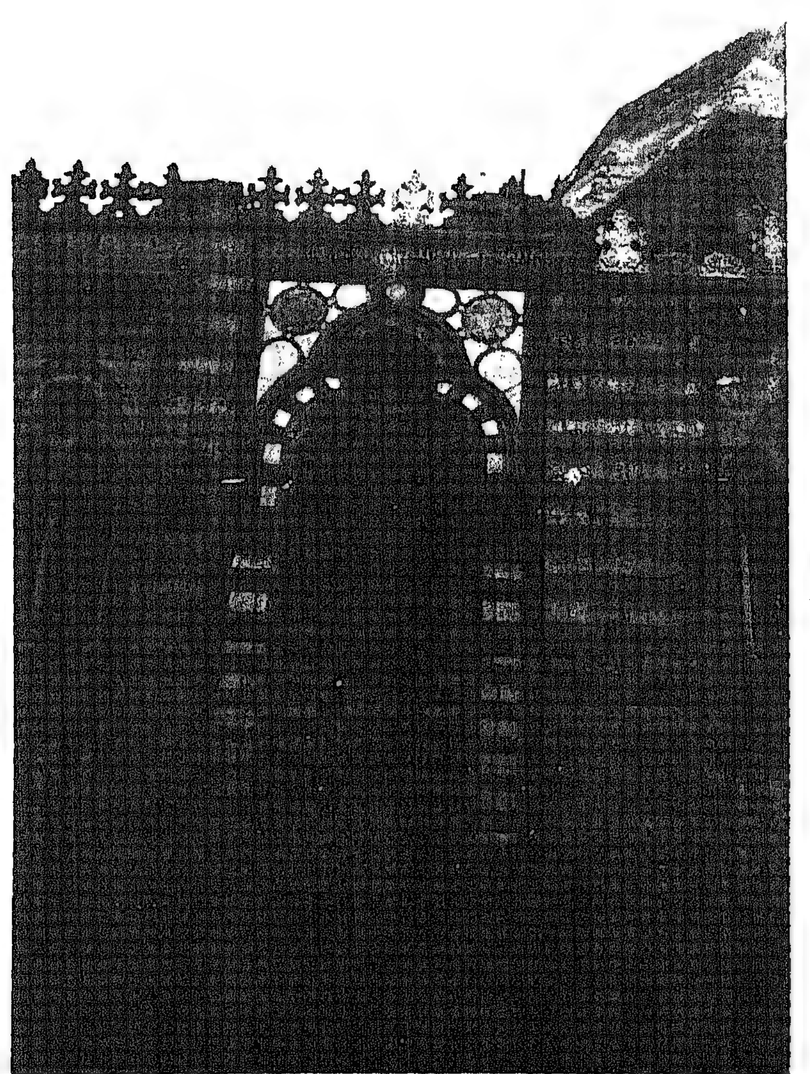




لوحة رقم (٤٣)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل شخصين يحملان أكياس الذهب

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٤٤)

مدخل خانقاه ومقعد السلطان قنصوة الغوري

نقلاً عن : خانقاه ومقعد قنصوة الغوري



لوحة رقم (٤٥)

أحد أشكال العقود الثلاثية بمدرسة خايربك

نقلاً عن : مدرسة خاير بك



لوحة رقم (٤٦)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ. ١٢٢٥ م وتمثل تاجر يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر . نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٤٧)

صورة من مخطوط دعوة الأطباء بمكتبة الأمبر وزيانا بميلانو بإيطاليا والمؤرخ بسنة (٦٧١ هـ . ١٢٧٢ م) وتمثل طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله . نقلاً عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (٤٨)

منبر خشبي باسم السيدة تتر الحجازية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٤٩)

إحدى الريشتين بالمنبر السابق

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٥٠)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بمكتبة كمبردج وتمثل خطيب يخطب في جمع من الناس

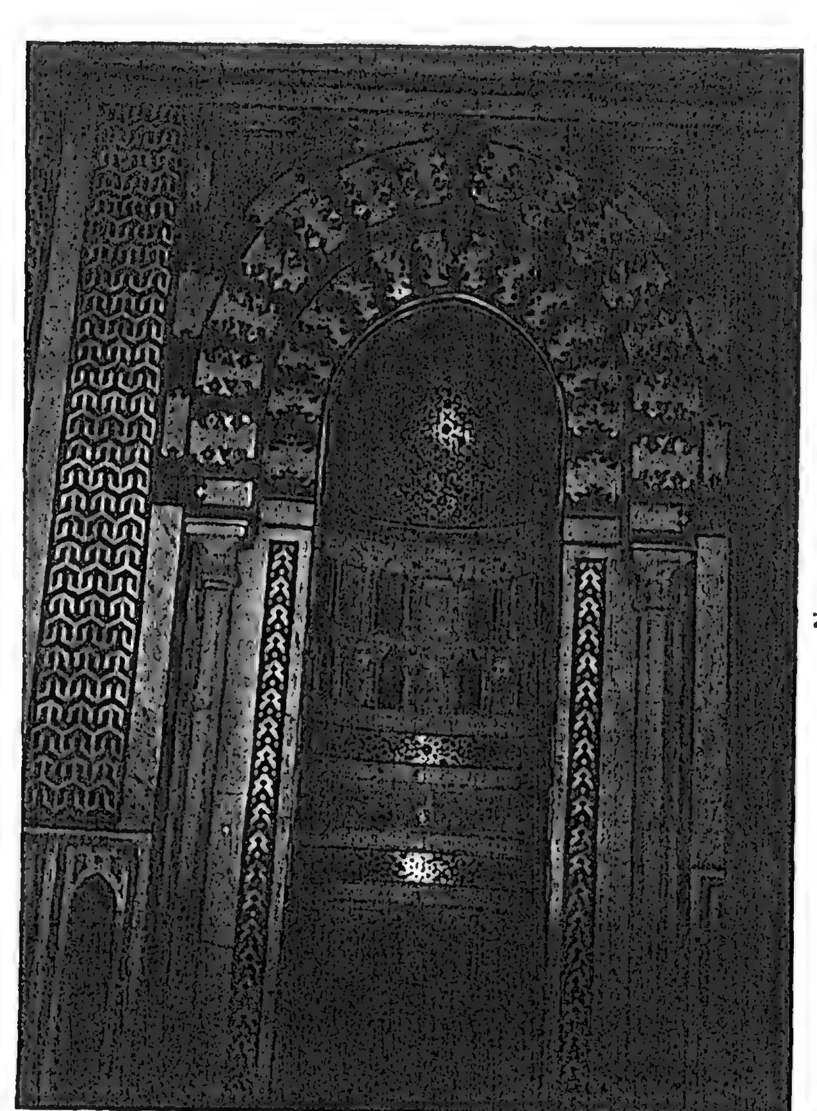
نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥١)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بمدينة ميونخ وتمثل خطيب مع ثلاثة أشخاص

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥٢)

محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٥٣)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا بسراى باستانبول والمؤرخ بسنة (٩٠٦ ـ ٩١٦ هـ / ١٥٠١ـ١٥١١ م) وتمثل زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٥٤)

صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول وتمثل مجموعة رجال مسلحون يقفون أمام برج إحدى القلاع العسكرية . نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥٥)

بعض الأبراج الخارجية لقلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي

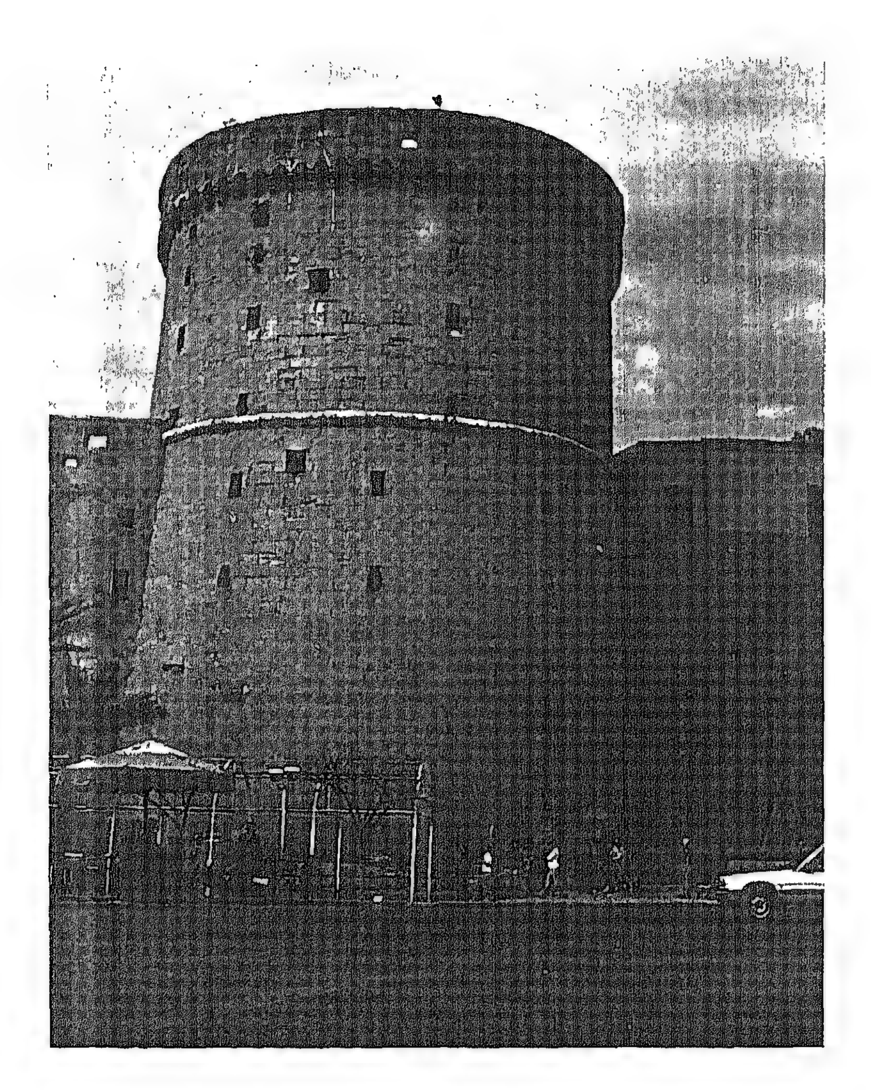
نقلاً عن : قلعة صلاح الدين الأيوبي



لوحة رقم (٥٦)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف فرير للفنون بواشنطن والمؤرخ بسنة ٧١٥ هـ . ١٣١٥ م وتمثل ساعة الطبالين .

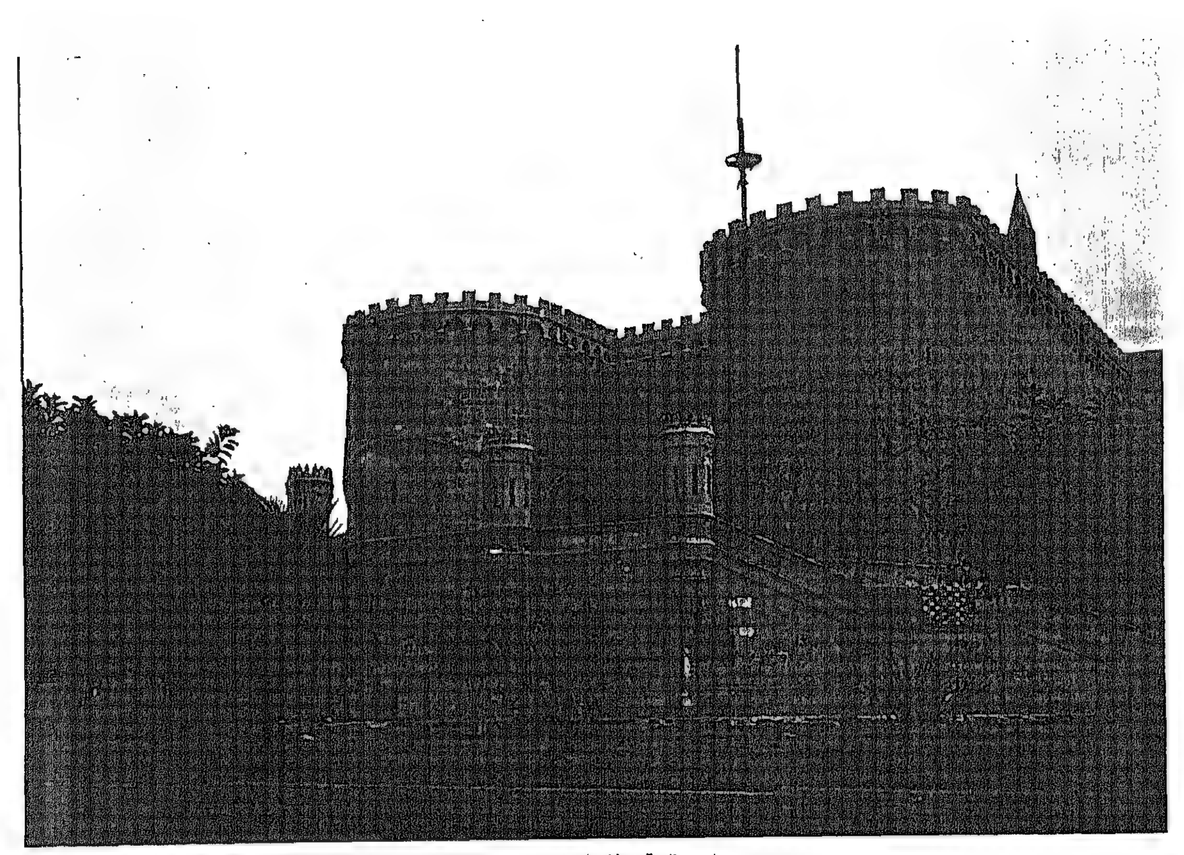
نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٥٧)

أحد أبراج قلعة الجبل

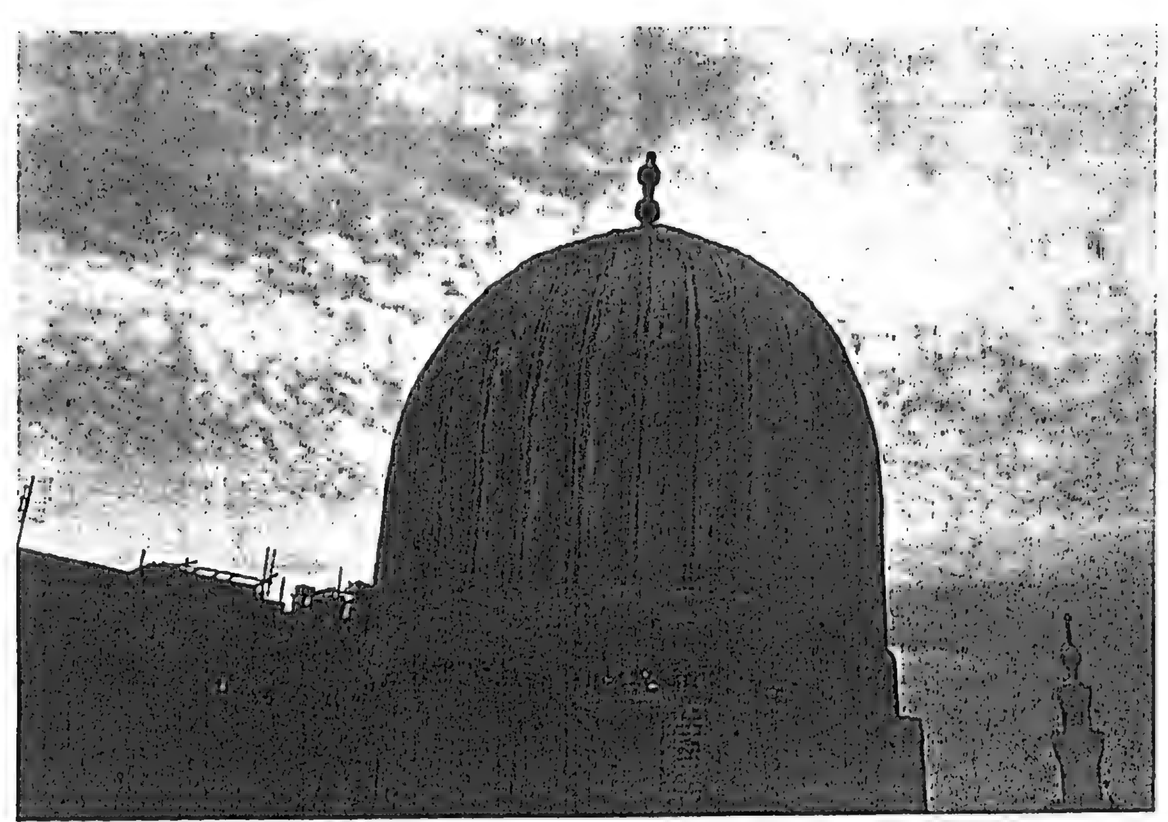
نقلاً عن : قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي



لوحة رقم (٥٨)

باب المدرج لقلعة الجبل ويقع بالجهة الغربية

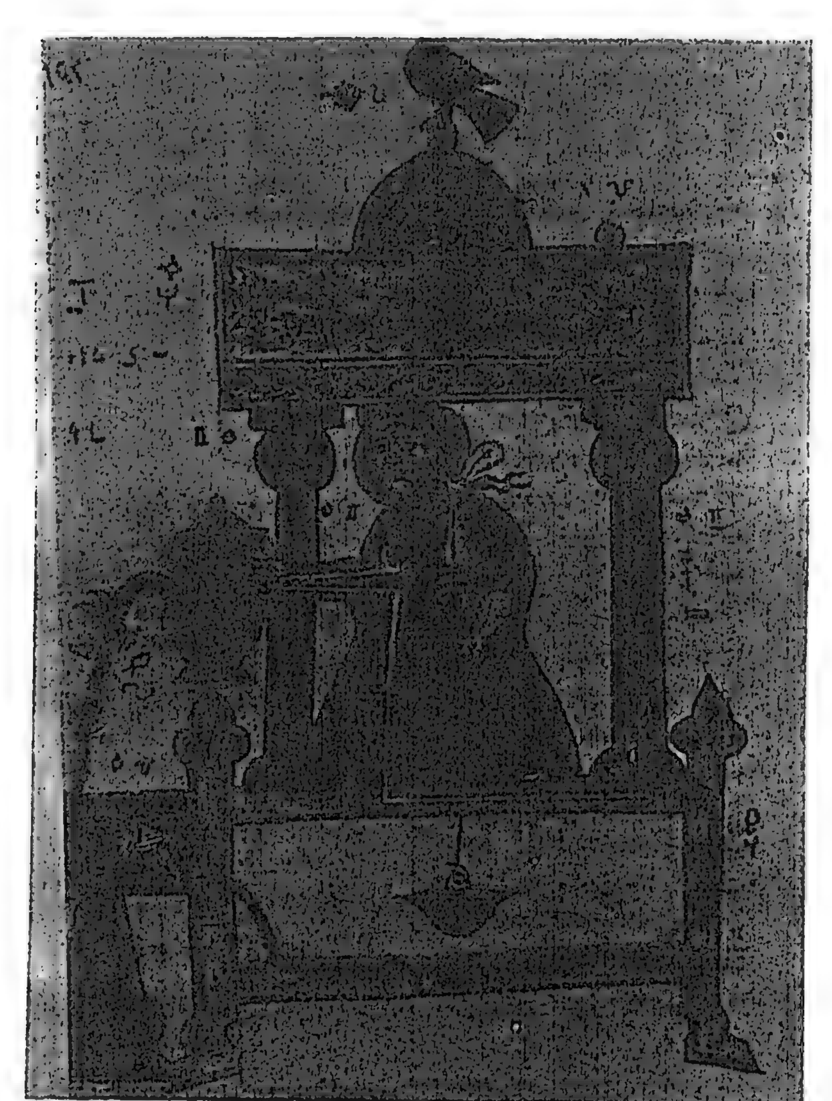
نقلاً عن : قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي



لوحة رقم (٥٩)

قبة مسجد أبو اليوسفين بشكلها المضلع

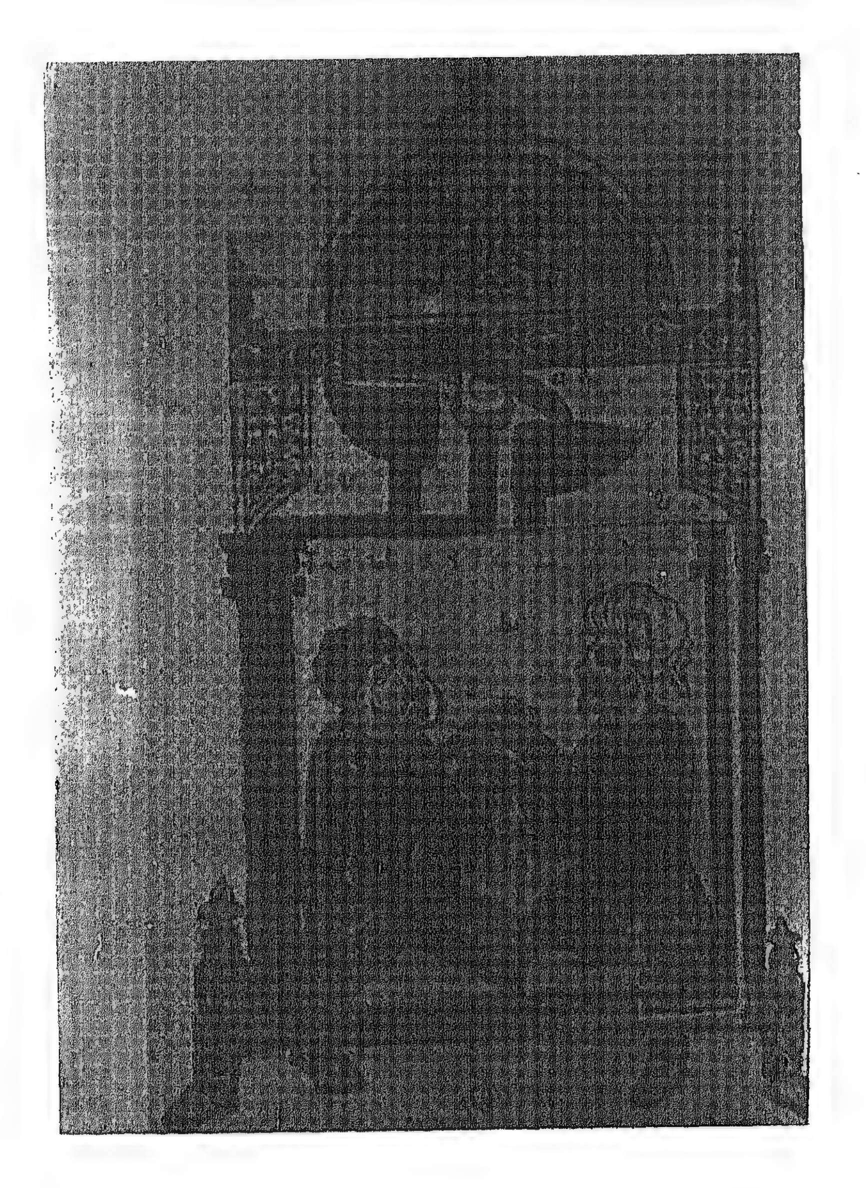
نقلاً عن : منشاة أبو اليوسفين



لوحة رقم (٦٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمـل بمتحـف فريـر للفنـون بواشـنطن وتمثل طست الخادمة .

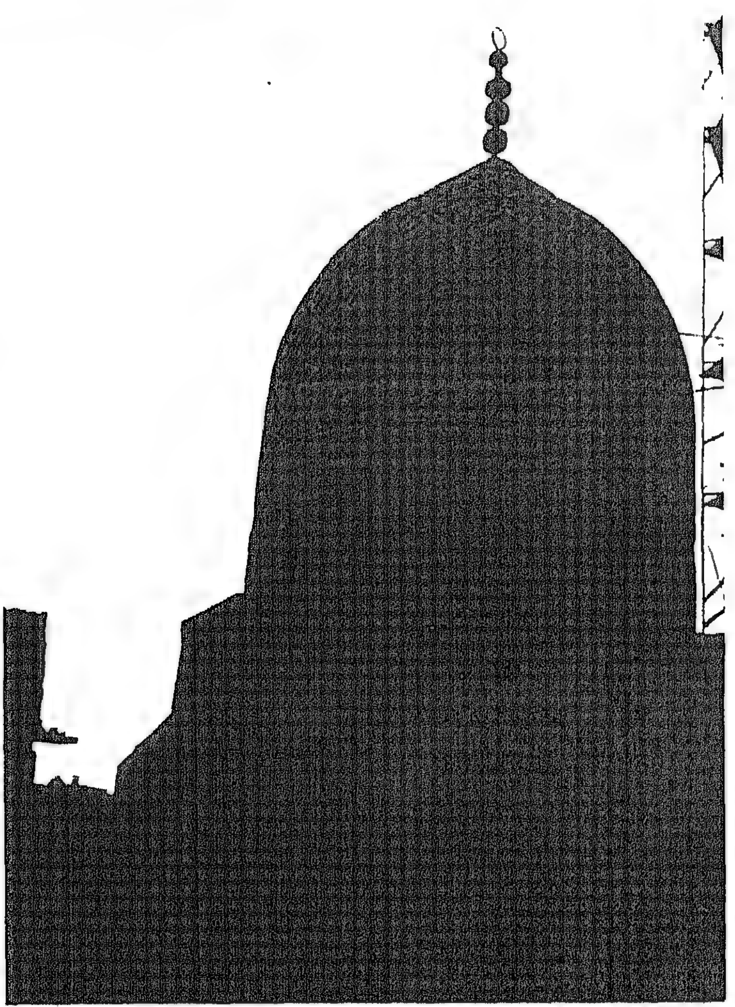
نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٦١)

صورة من المخطوط السابق تمثل إحدى الحيل الهندسية .

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٦٢)

قبة مدرسة خاير بك بحي باب الوزير ذات زخارف البخاريات .

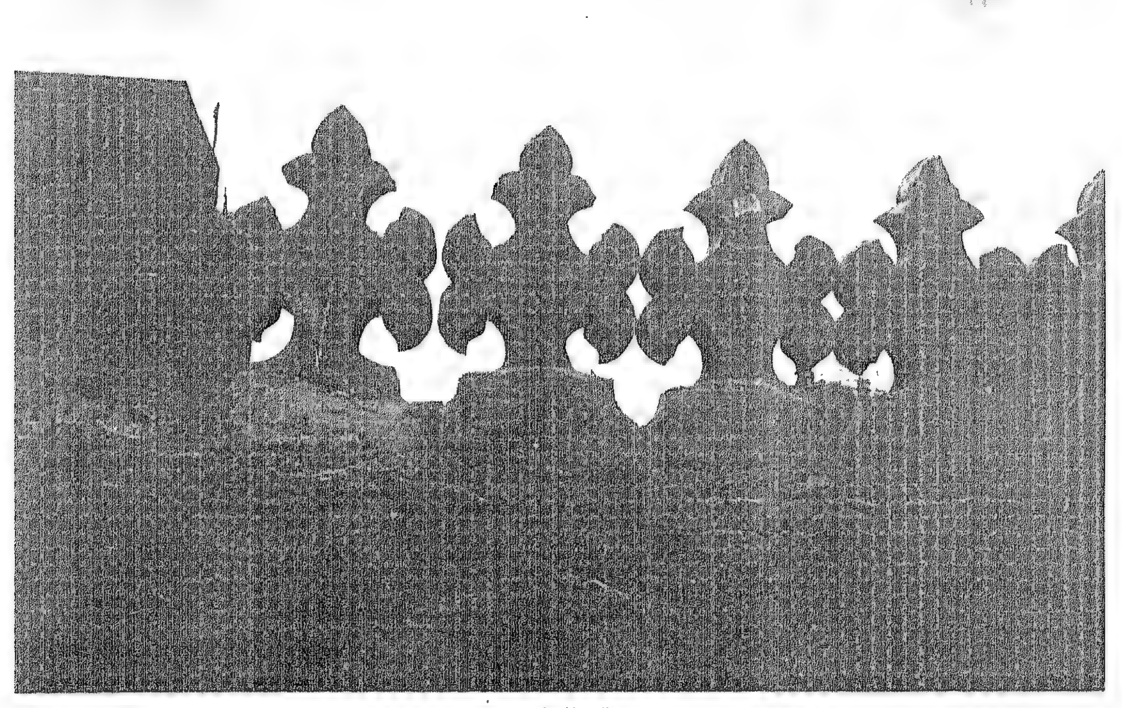
نقلاً عن : مدرسة خاير بك بحي باب الوزير



لوحة رقم (٦٣)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تمثل رستم يقتل الفيل

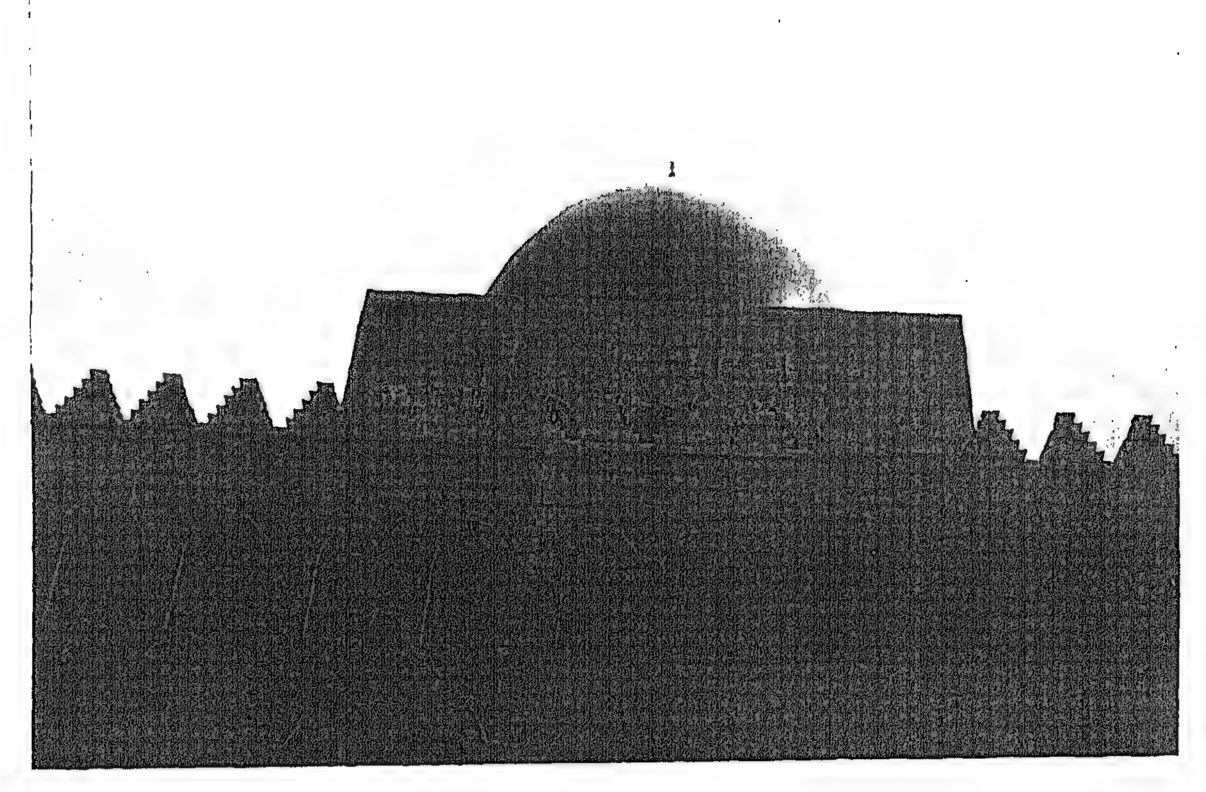
نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٦٤)

إحدى أشكال الشرافات التي تتوج واجهة مسجد خاير بك

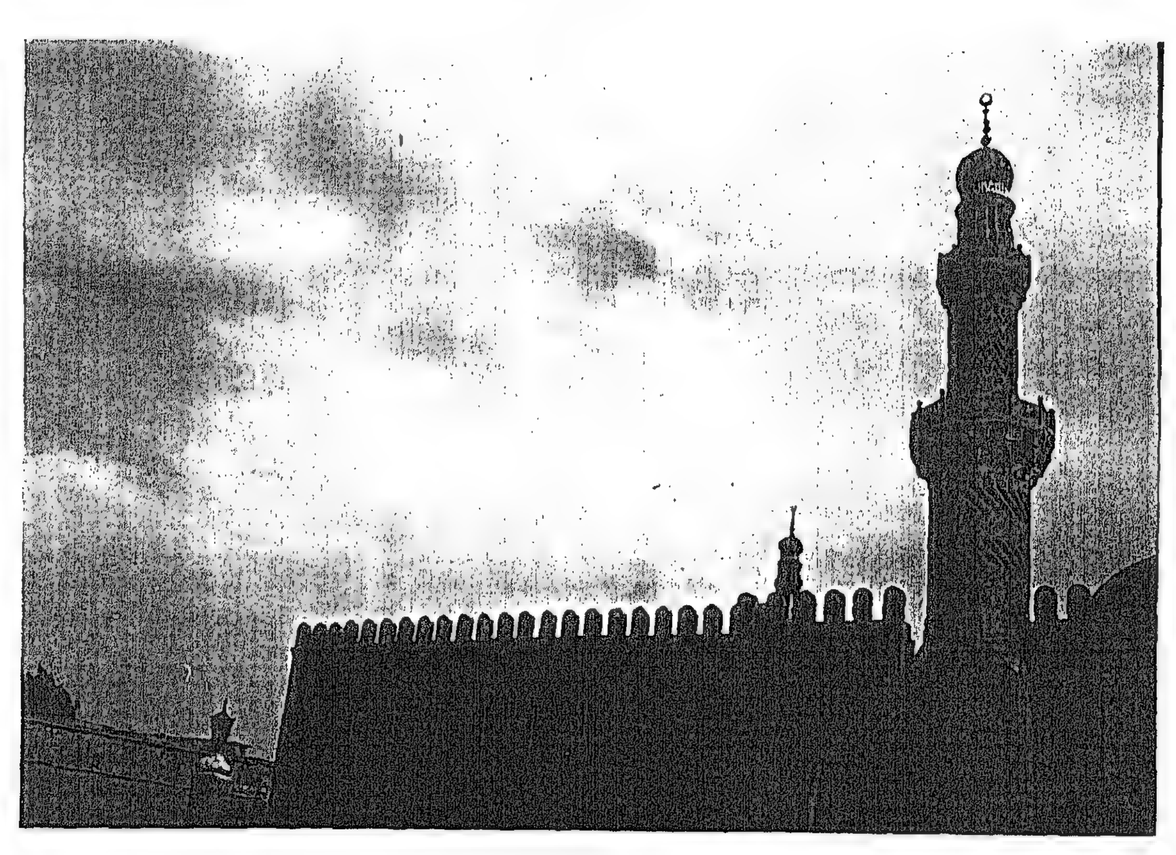
نقلاً عن : مسجد خاير بك



لوحة رقم (٦٥)

الشرافات المسننة التي تتوج الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٦٦)

إحدى نماذج الشرافات ذات العقد النصف دائري تتوج واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٦٧)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٦٨)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل الناسك وابنه وقد عضته حية

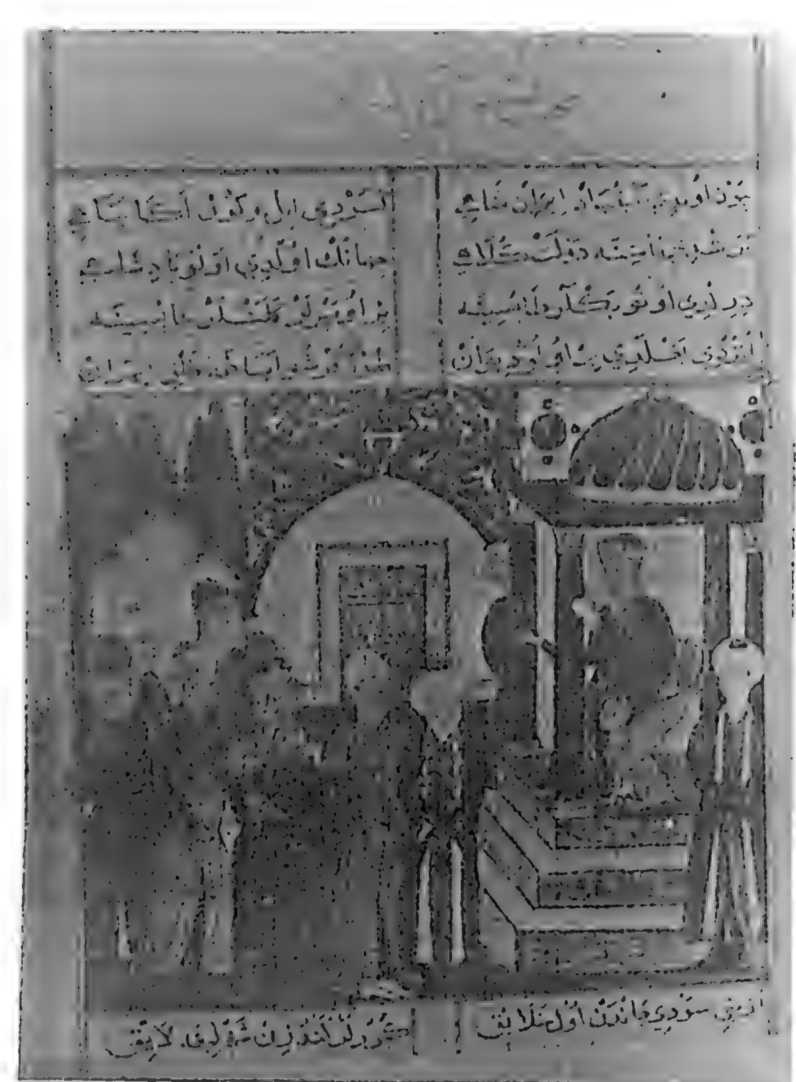
نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٦٩)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٧٠)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا بسراى باستانبول وتمثل تنصيب كيقباد على عرشه .

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk

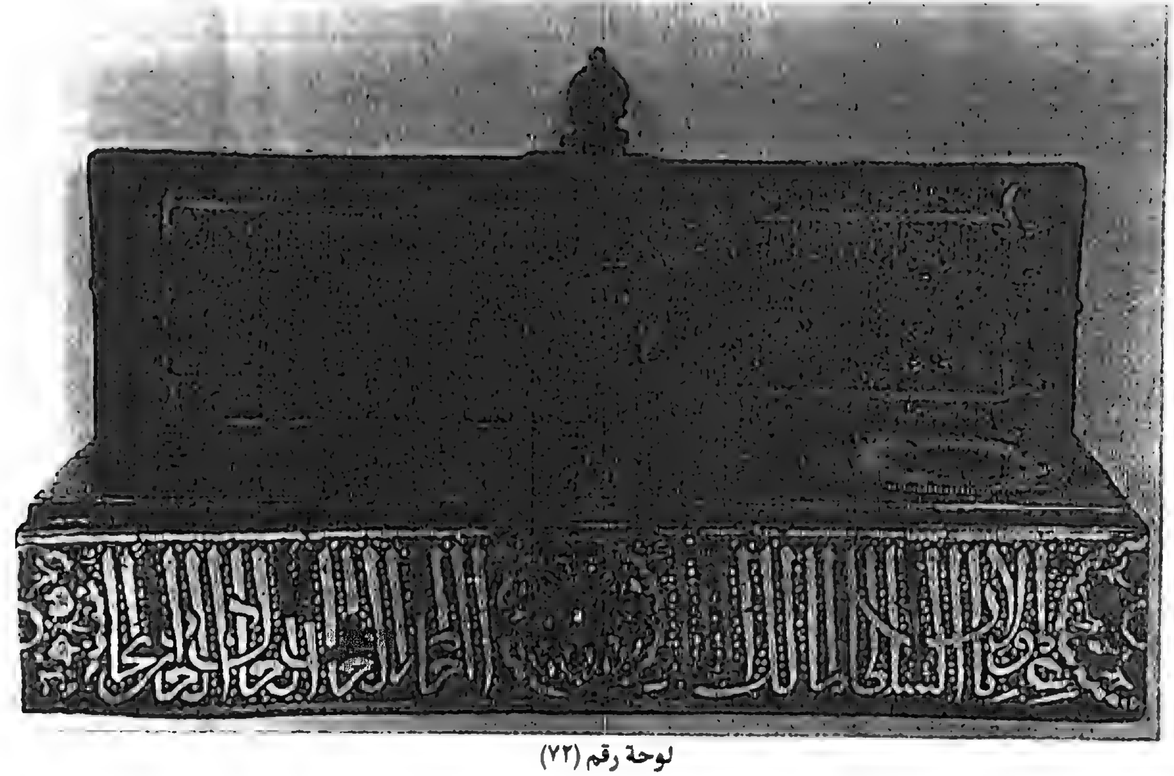


لوحة رقم (٧١)

كرسي عشاء الناصر محمد بن قلاوون

بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٢)

محبرة ومقلمة باسم الملك المنصور محمد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٣)

صورة من مخطوط الأربع بشائر بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٥٧٦ هـ . ١١٨٠ م وتمثل سالوم يتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الملك هيرودوس .   نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٧٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد ومعه الحارث على ظهر جملين

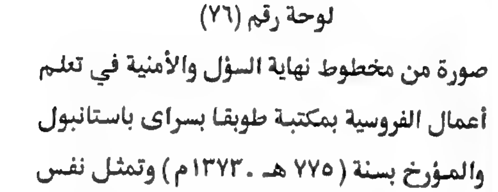
نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٧٥)

صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية بمكتبة تشستربيتي والمؤرخ بسنة (٧٦٨ هـ ـ ١٣٦٦ م) وتمثل فارس يمتطي صهوة جواده .

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk

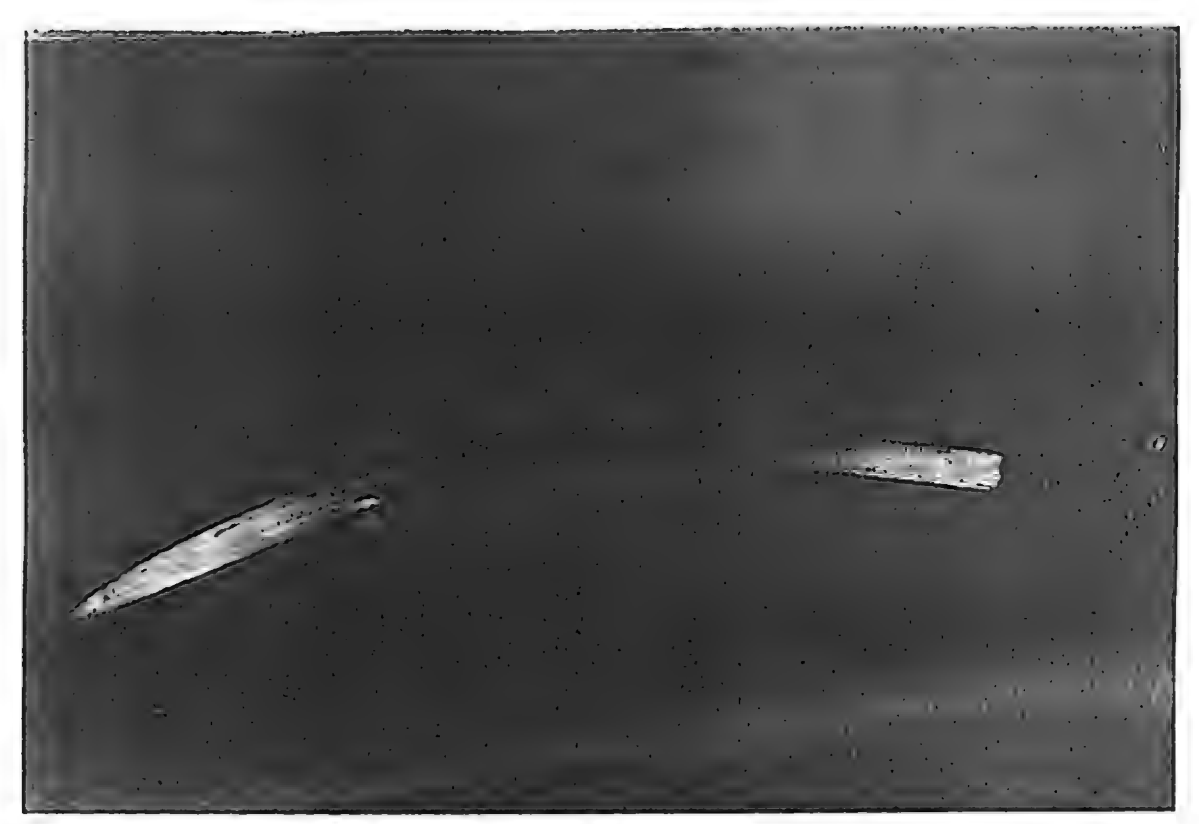


لوحة رقم (٧٦)

صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول والمؤرخ بسنة (٧٧٥ هـ ـ ١٣٧٣م) وتمثل نفس موضوع الصورة السابقة .

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting





لوحة رقم (٧٧)

سيف باسم السلطان قنصوة الغورى بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٨)

تفاصيل النص الكتابي الموجود على سيف السلطان قنصوة الغوري السابق

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٩)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كير بلندن وتمثل إحدى الدروس الخاصة بتدريبات السيف .

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٠)

صورة من مخطوط الأربع بشائر بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

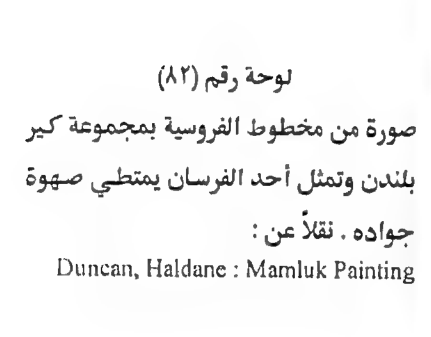


لوحة رقم (٨١)

صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية بمكتبة تشستربيتي وتمثل أربعة فرسان يمسكون بالرماح من فوق جيادهم .

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk





لوحة رقم (٨٢)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كير بلندن وتمثل أحد الفرسان يمتطي صهوة جواده . نقلاً عن :

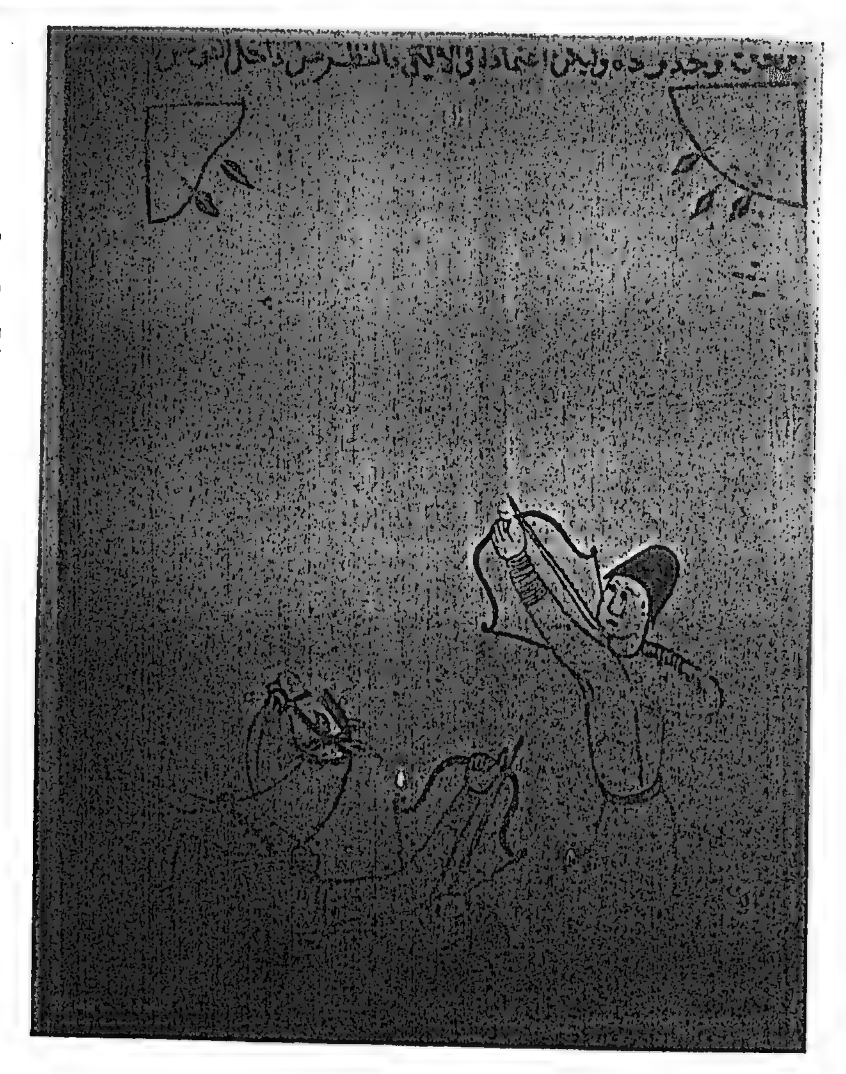
Duncan, Haldane : Mamluk Painting

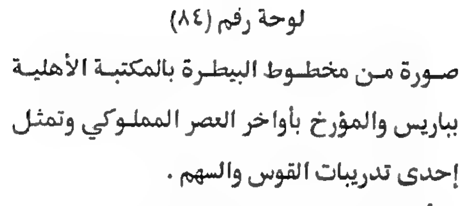


لوحة رقم (٨٣)

صورة من مخطوط ألعاب الفروسية بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تمثل كيفية صناعة واستخدام القوس والسهم .

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

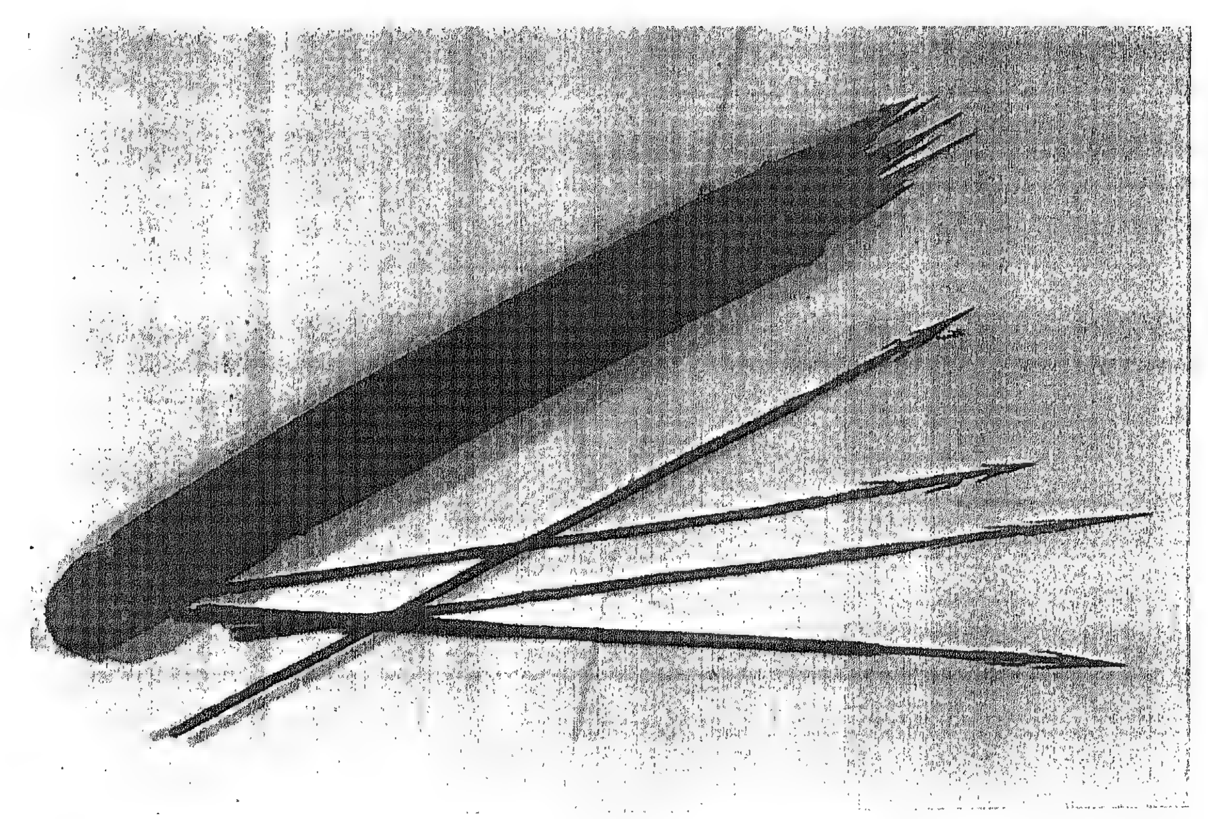




لوحة رقم (٨٤)

صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بأواخر العصر المملوكي وتمثل إحدى تدريبات القوس والسهم .

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٥)

بعض أشكال السهام بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٨٦)

صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل كيفية اللعب بالدبوس على الفرس .

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٧)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كير بلندن وتمثل كيفية المبارزة باستخدام الترس

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٨)

صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل رجلا على ظهر جواده وخلفه رجل آخر

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٩)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل الملك بلاذ يتحدث إلى زوجته إيراخت

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٩٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف فرير للفنون بواشنطن تمثل إحدى الحيل الميكانيكية . نقلاً عن :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture)



لوحة رقم (٩١)

أبريق باسم مروان بن محمد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

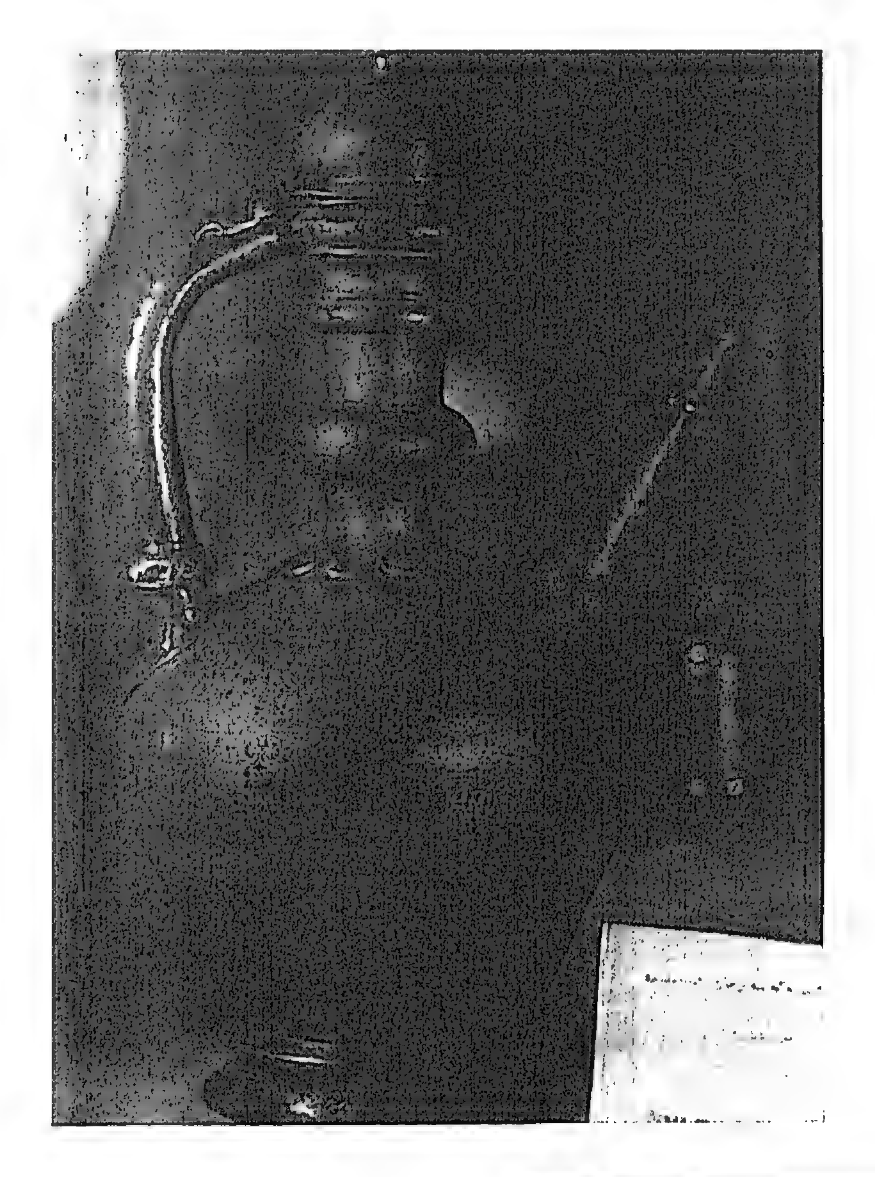
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٢)

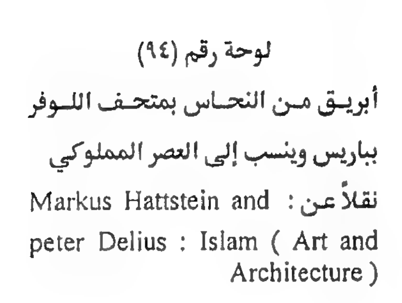
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمتحف البريطاني وتمثل حديث بين شخصين

نقلاً عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (٩٣)
أبريق من النحاس بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى العصر المملوكي .
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة





لوحة رقم (٩٤)
أبريق من النحاس بمتحف اللوفر بباريس وينسب إلى العصر المملوكي
نقلاً عن : Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture)



لوحة رقم (٩٥)

أبريق من النحاس بمتحف الفن الإسلامى بالقـاهرة باسـم الامـير طبطـق ينسـب إلى العصر المملوكى .

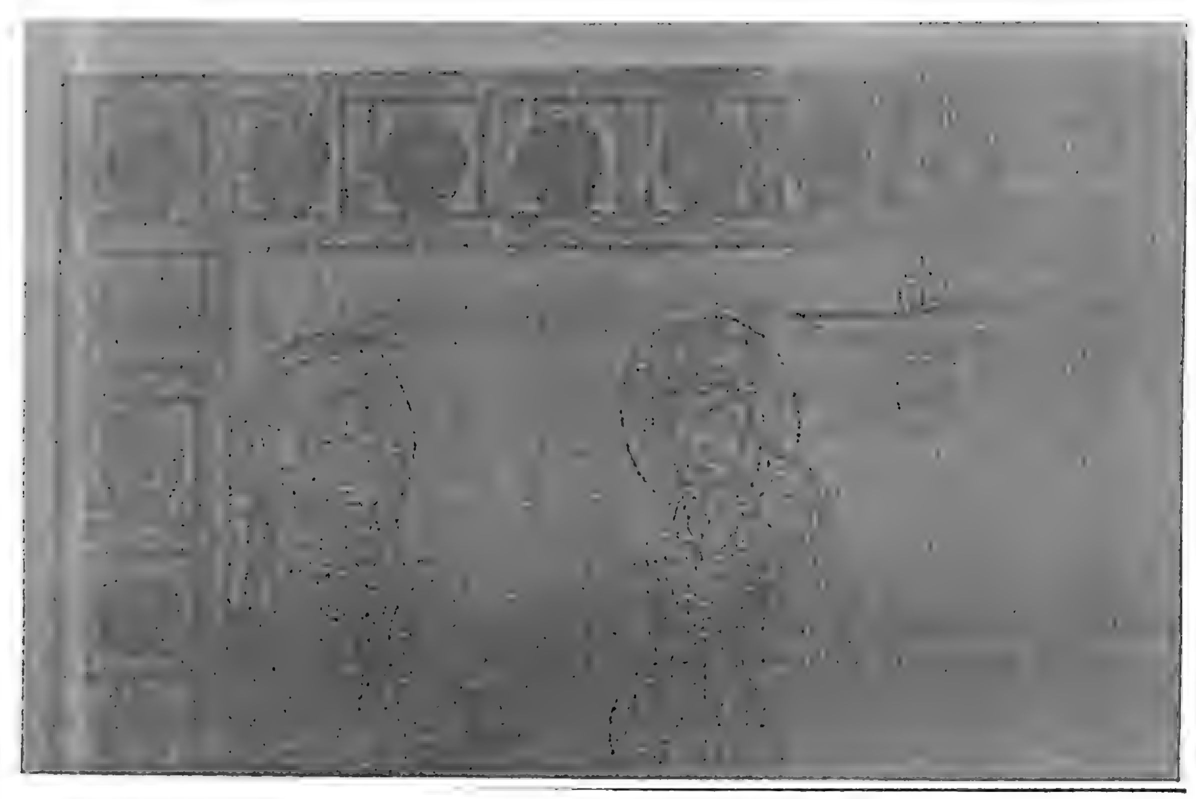
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي كشحات مشلول في أحد المساجد

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٩٧)

صورة من مخطوط دعوة الأطباء بمكتبة الأمبروزيانا بميلانو بإيطاليا تمثل اثنين من الأطباء يتحدثان

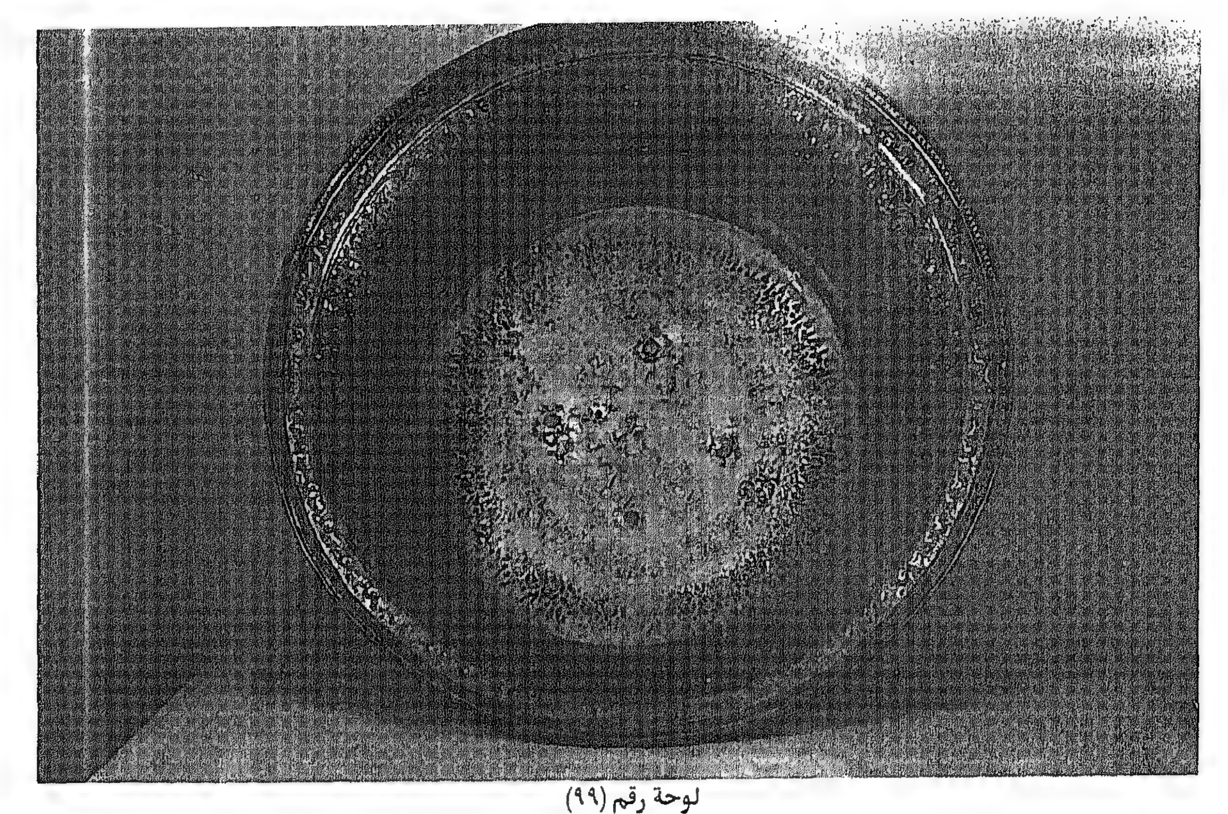
نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٩٨)

إحدى أشكال الثريات بمسجد السلطان قنصوة الغوري (إيوان القبلة)

نقلاً عن : مجموعة السلطان قنصوة الغوري بالغورية



لوحة رقم (٩٩)

طست من البرونز المكفت بالفضة باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

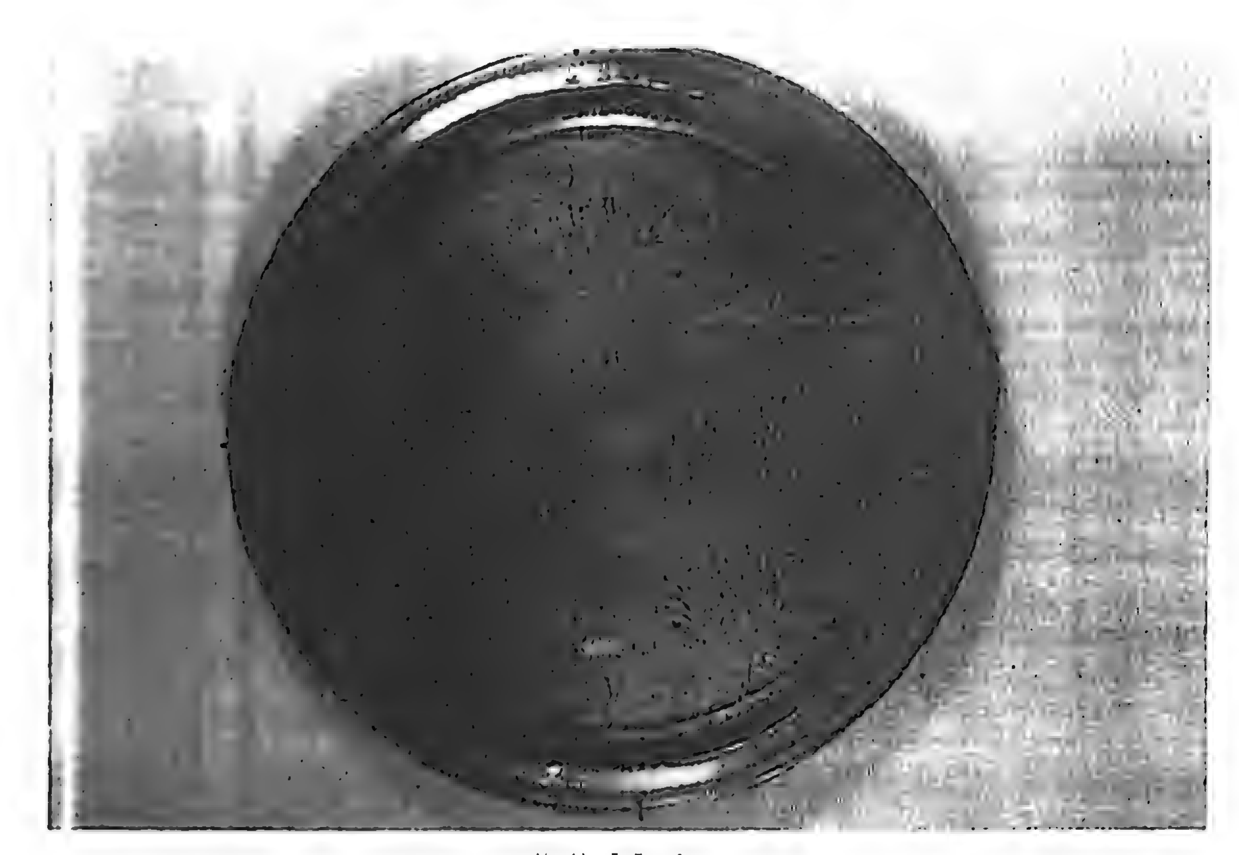
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف فرير للفنون بواشنطن تمثل طست الكاتبين .

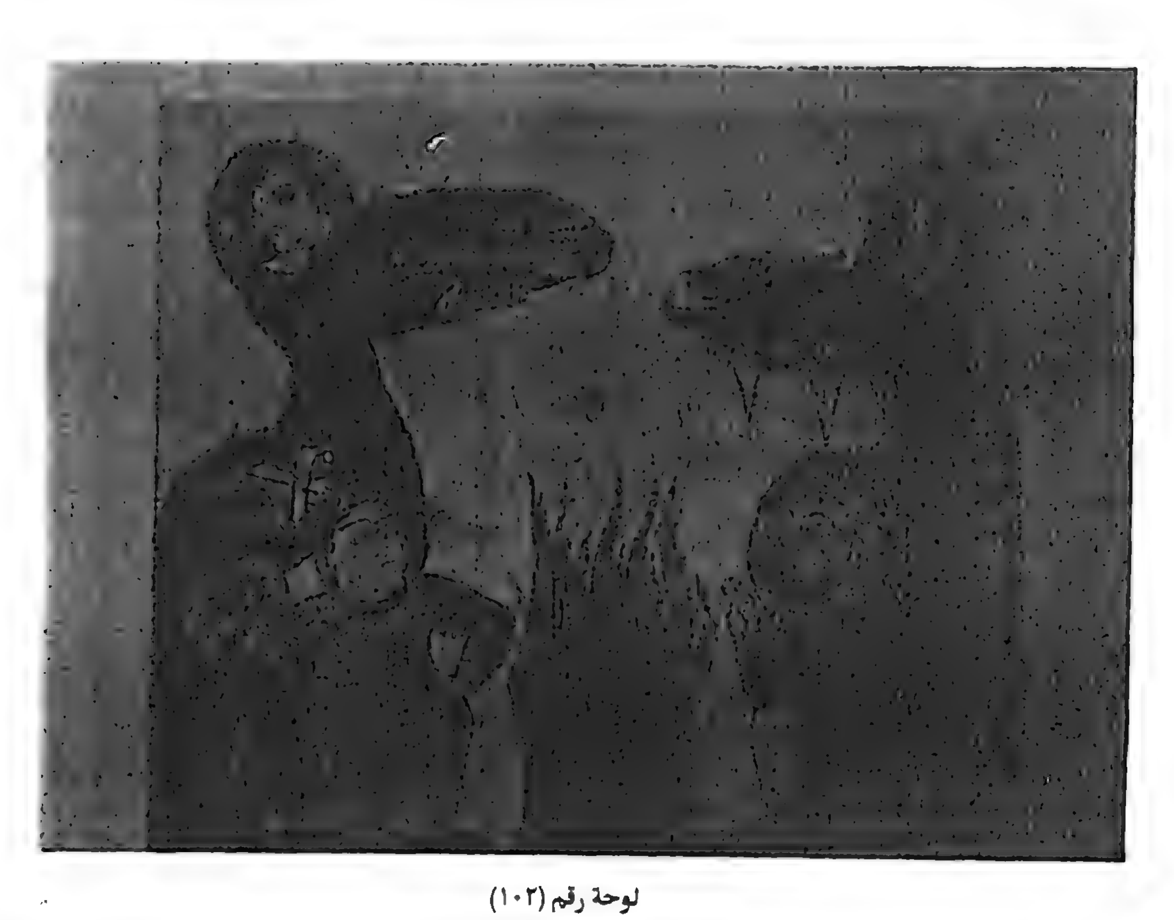
نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (١٠١)

صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى العصر المملوكي

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٢)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد السروجي وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء

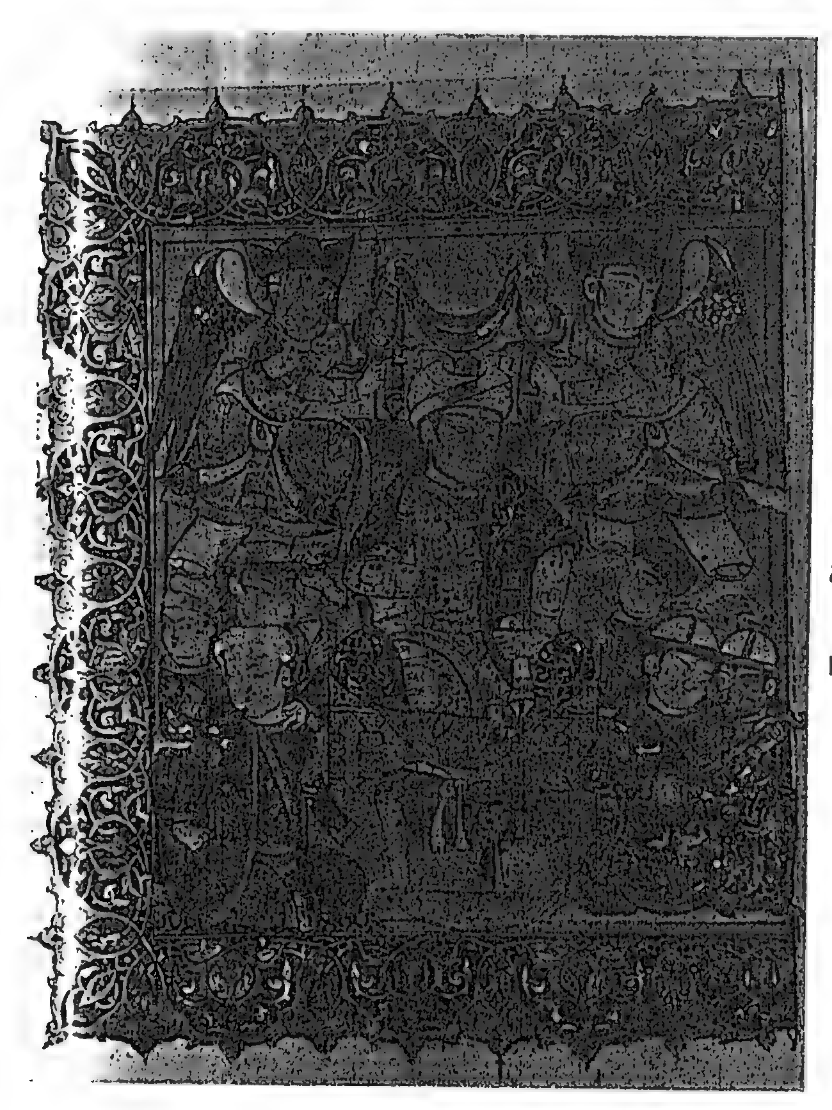
نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (١٠٣)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل مشهد في حانة

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (١٠٤)

صورة من المخطوط السابق تمثل غرة المخطوط . نقلاً عن :

R. M. Savory : Islamic civilization, Cambridge university press 1976.



لوحة رقم (١٠٥)

مبخرة من النحاس المكفت بالفضة وتحمل اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون بمجموعة نهاد سعيد بالقاهرة

نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

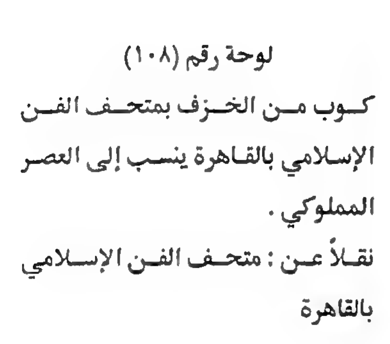
لوحة رقم (١٠٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل اثنين في حوار على مائدة طعام

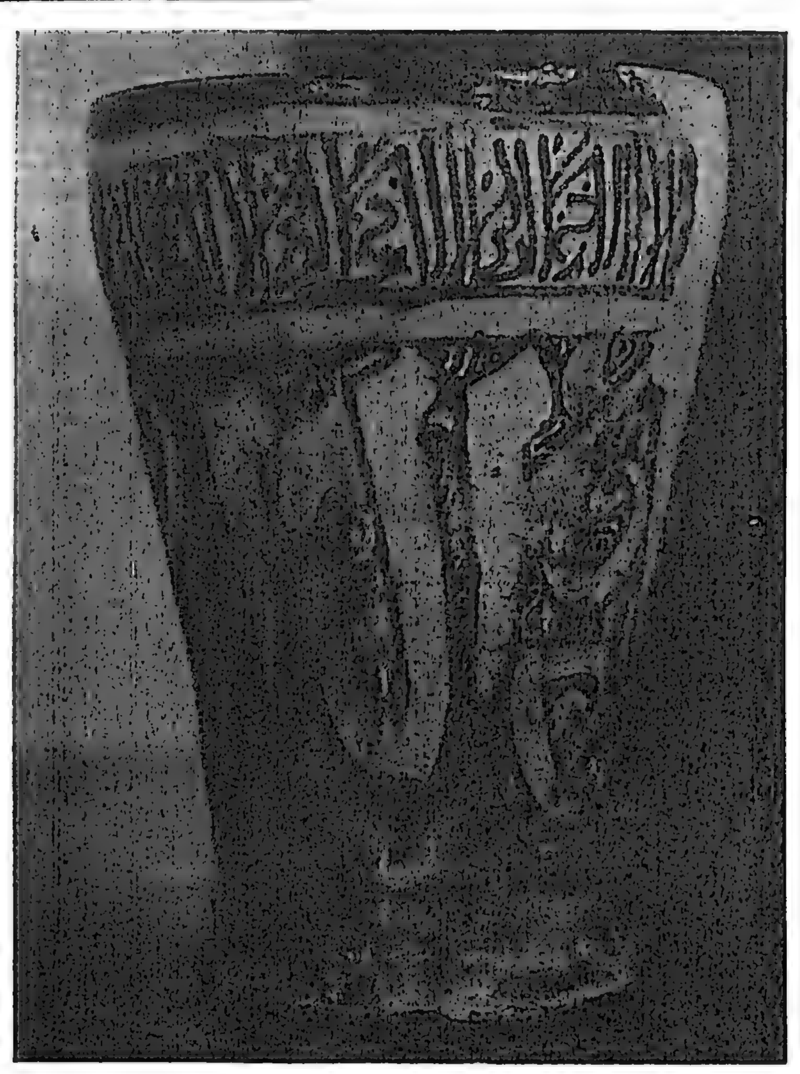
نقلاً عن : A.Papado Poulo : L'islam et L'art Musulman



لوحة رقم (١٠٧)
مزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وتنسب إلى العصر المملوكي
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٨)
كوب من الخزف بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى العصر المملوكي.
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة





لوحة رقم (١٠٩)

كوب من الخزف بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى العصر المملوكي

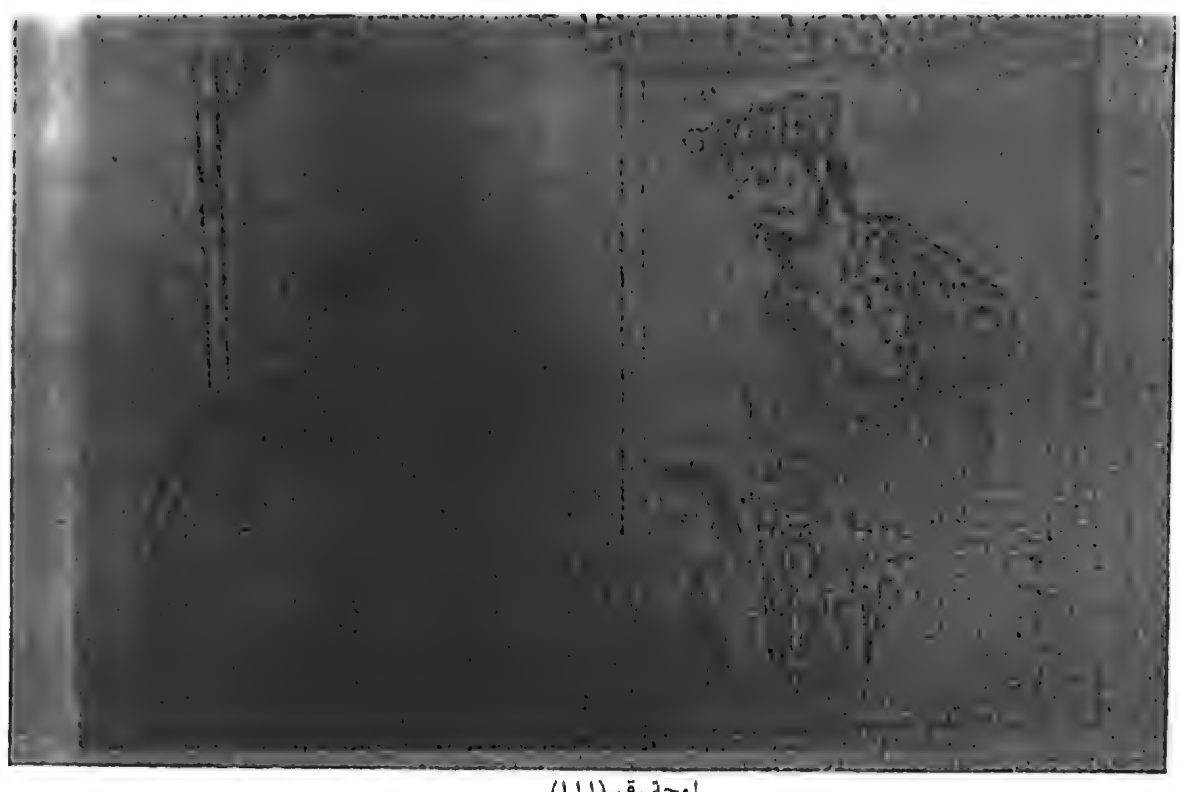
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١١٠)

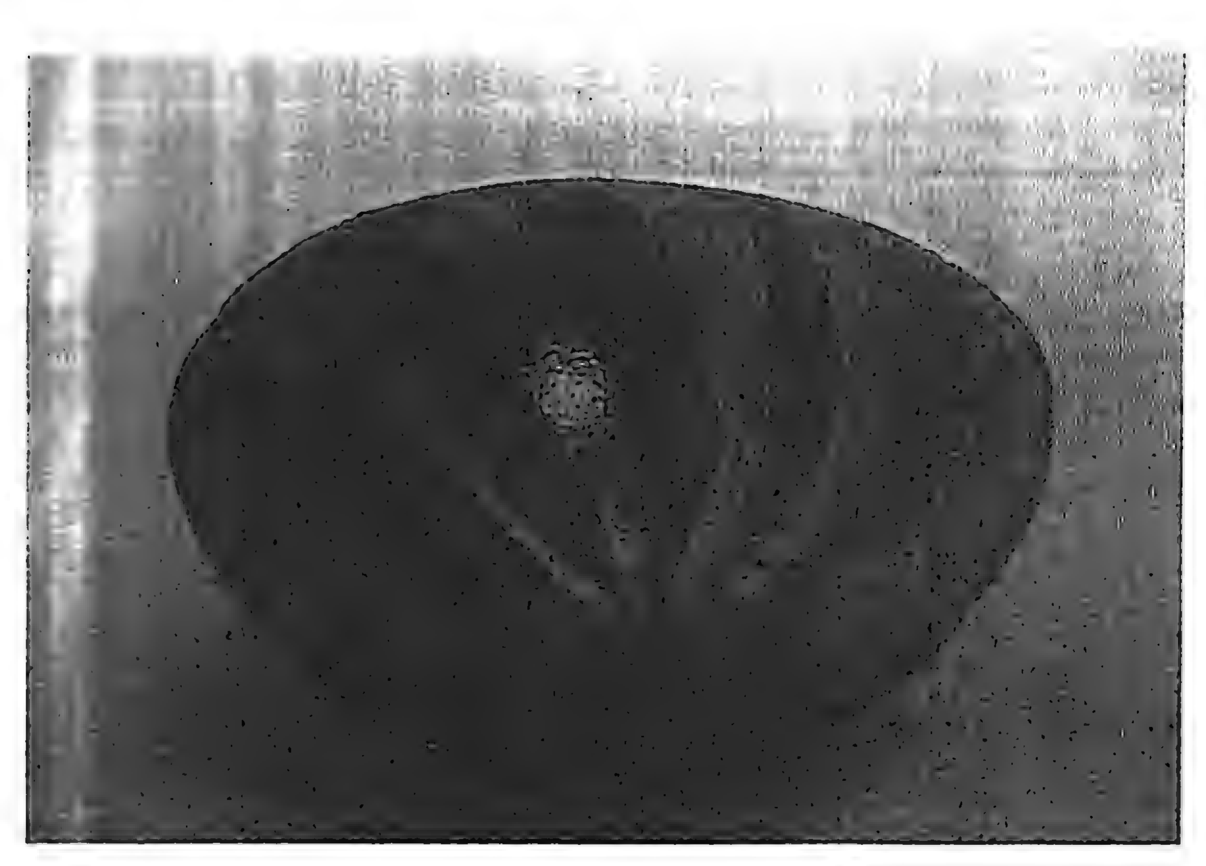
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي يتحدث إلى ثلاثة أشخاص

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١١١)

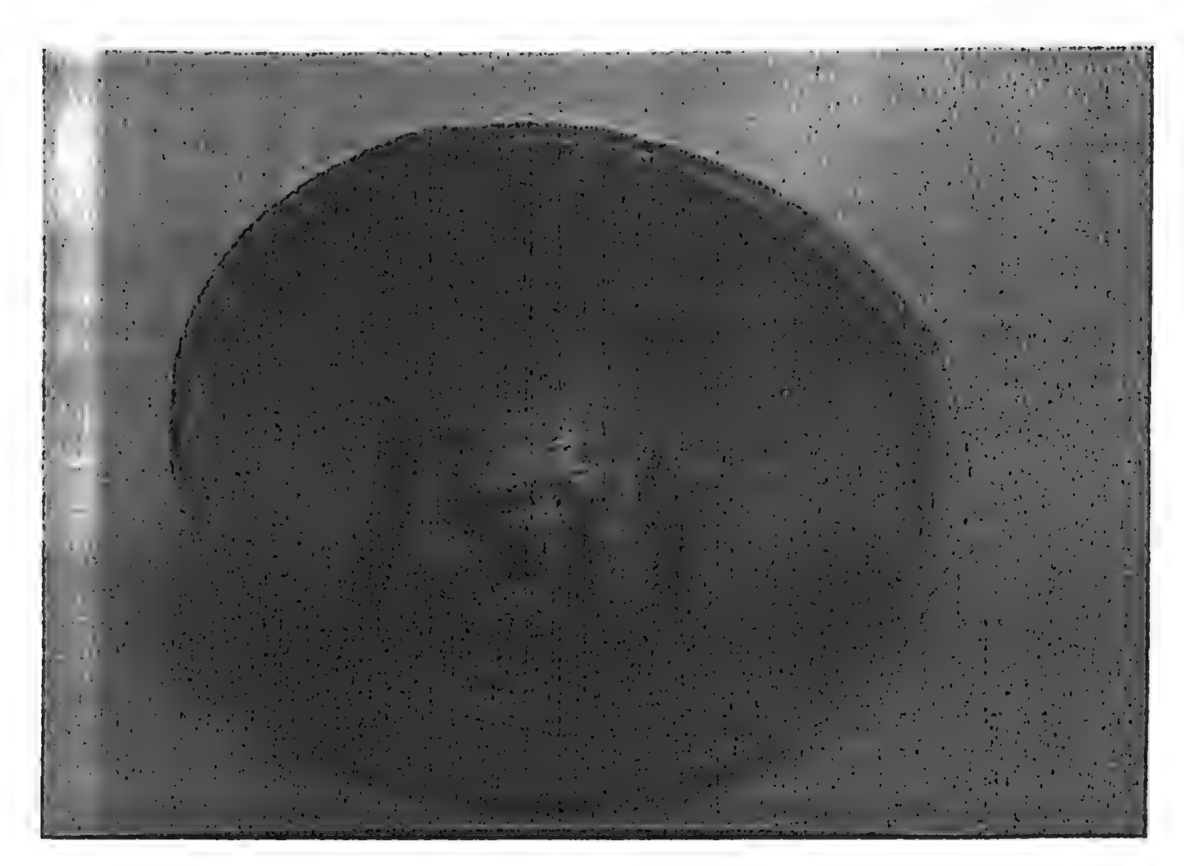
صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل قصة الرجل الذي ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك . نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١١٢)

طبق من الفخار المطلي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم وينسب إلى العصر المملوكي

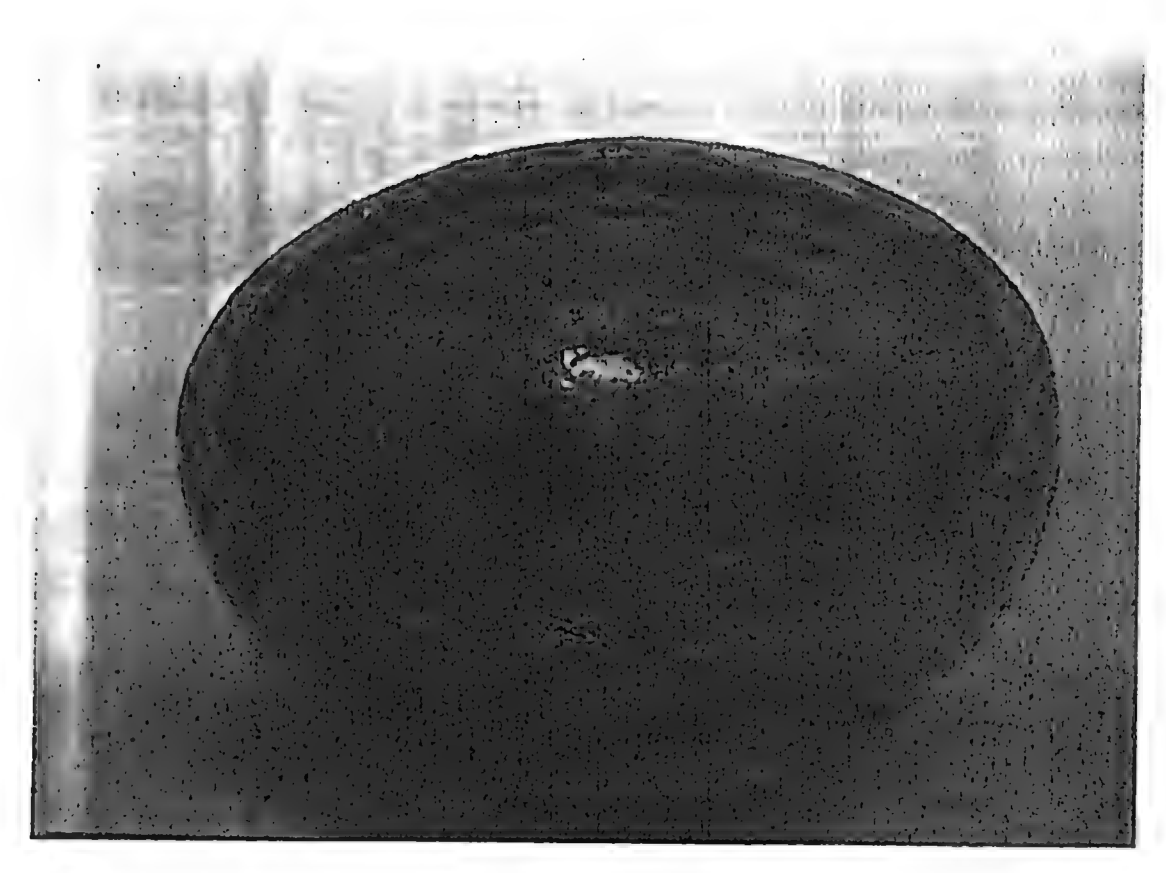
نقلاً عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



لوحة رقم (١١٣)

طبق من الفخار المطلي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم ينسب إلى العصر المملوكي

نقلاً عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



لوحة رقم (١١٤)

نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم وينسب إلى العصر المملوكي

نقلاً عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



لوحة رقم (١١٥)

صـورة مـن مخطـوط الشـاهنامه بمتحـف طوبقـا بسـراى باسـتانبول يمثـل تنصـيب جشميد على عرشه

نقلاً عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (١١٦)

قدر من الخزف بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يطلـق عليـه خـزف الفيـوم وينسـب إلى العصـر المملوكي .

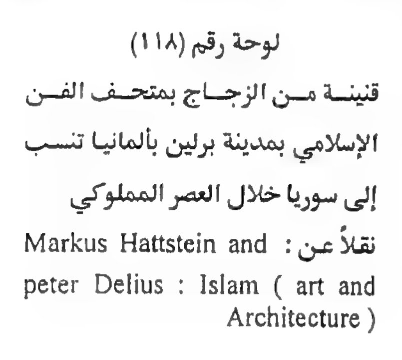
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١١٧)

قنينة من الخزف بمتحف المتروبوليتان بنيويورك تنسب إلى القرن (٩ هـ ـ ١٥ م).

نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (١١٨)

قنينة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا تنسب إلى سوريا خلال العصر المملوكي

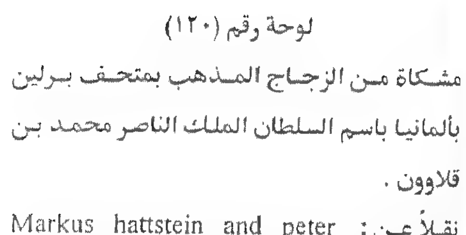
نقلاً عن : Markus Hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)



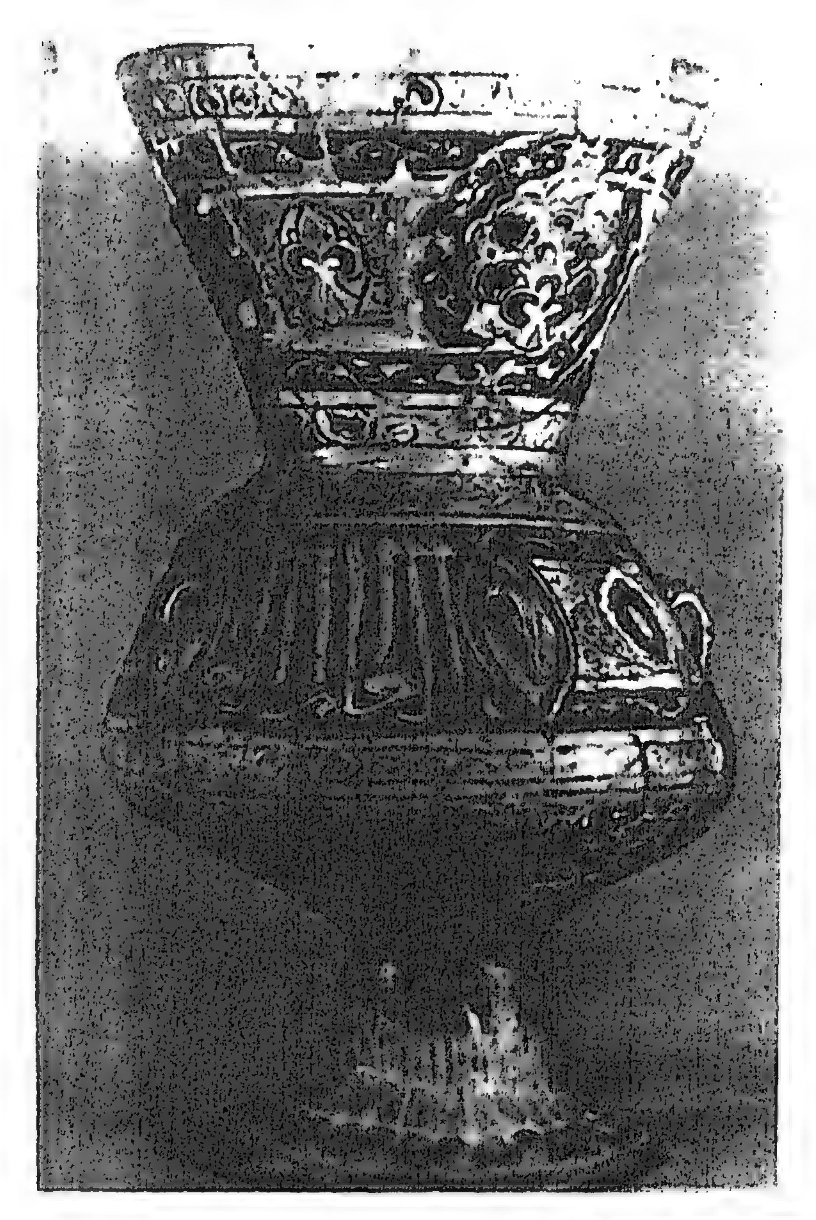


لوحة رقم (١١٩)
قنينة من العاج بمتحف الفن القبطي بالقاهرة وتعد نموذج للقنينات العاجية القبطية خلال العصور الإسلامية المبكرة .
نقلاً عن : متحف الفن القبطى بالقاهرة





لوحة رقم (١٢٠)
مشكاة من الزجاج المذهب بمتحف برلين بألمانيا باسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون .
نقلاً عن : Markus hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)



لوحة رقم (١٢١)

مشكاة من الزجاج المذهب بمتحف دمشق تنسب إلى سوريا (ق ٨ هـ ـ ١٤ م).

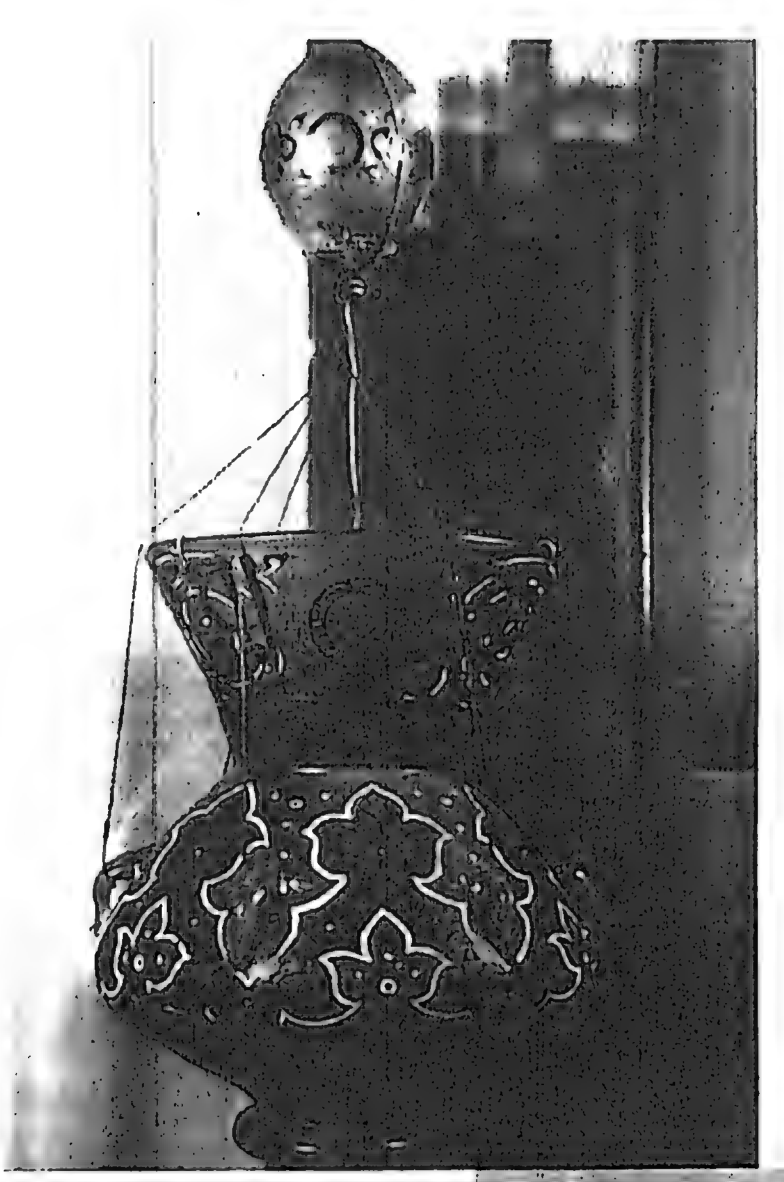
نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية



لوحة رقم (١٢٢)

مشكاة من الزجاج تختلف في شكلها عن المشكاوات السابقة تنسب إلى سوريا أوائل القرن (٨ هـ ـ ١٤ م).

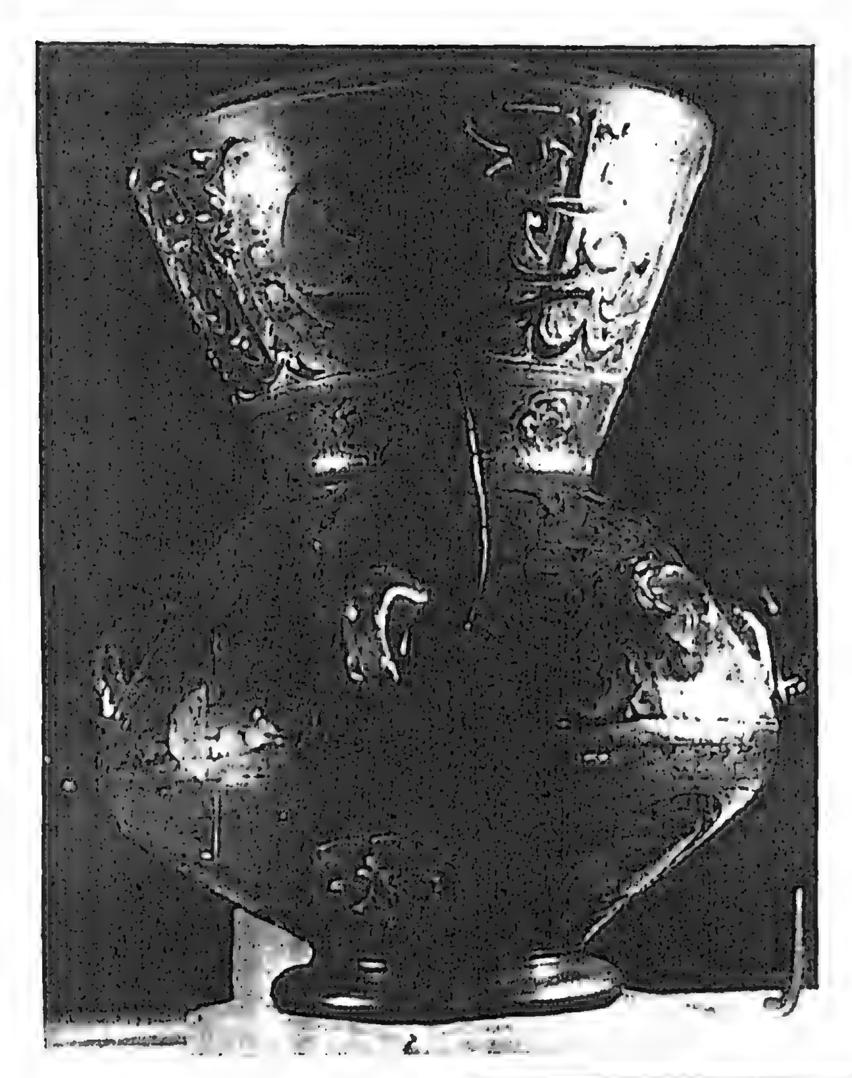
نقلاً عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (١٢٣)
مشكاة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحمل اسم السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون .
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٤)
مشكاة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة باسم السلطان حسن .
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٥)
مشكاة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة تحمل اسم الأمير شيخو
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



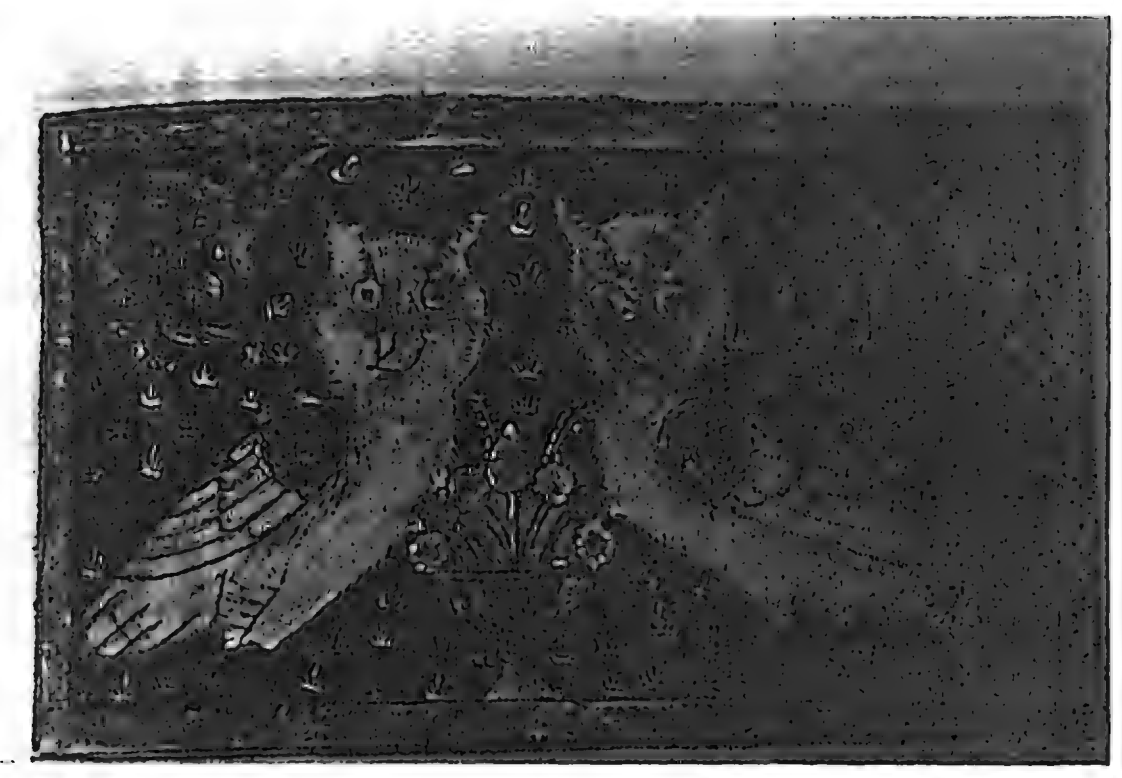
لوحة رقم (١٢٦)
مشكاة من الزجاج تحمل اسم الأمير
سيف الدين طقزتمر مؤرخة بسنة
(٧٤٠ هـ.١٣٤٠ م) . نقلاً عن :
David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (١٢٧)

مشكاة من النحاس المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى مصر خلال القرن (٨ هـ ـ ١٤ م).

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٨)

صورة من مخطوط كشف الأسرار بالمكتبة السليمانية باستانبول تمثل تصويرة البوم

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٢٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل شخص يجلس على مقعد

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٠)

صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل بالمتحف القبطي بالقاهرة تمثل بولس الرسول يعلم تلاميذه .

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١٣١)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل أبا زيد السروجي وزوجته أمام قاضي تبريز

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١٣٢)

صورة من المخطوط السابق تمثل أبا زيد بين يدى حاكم مرو

نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (١٣٣)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية بلندن تمثل أبا زيد السروجي مريض وملازم الفراش.

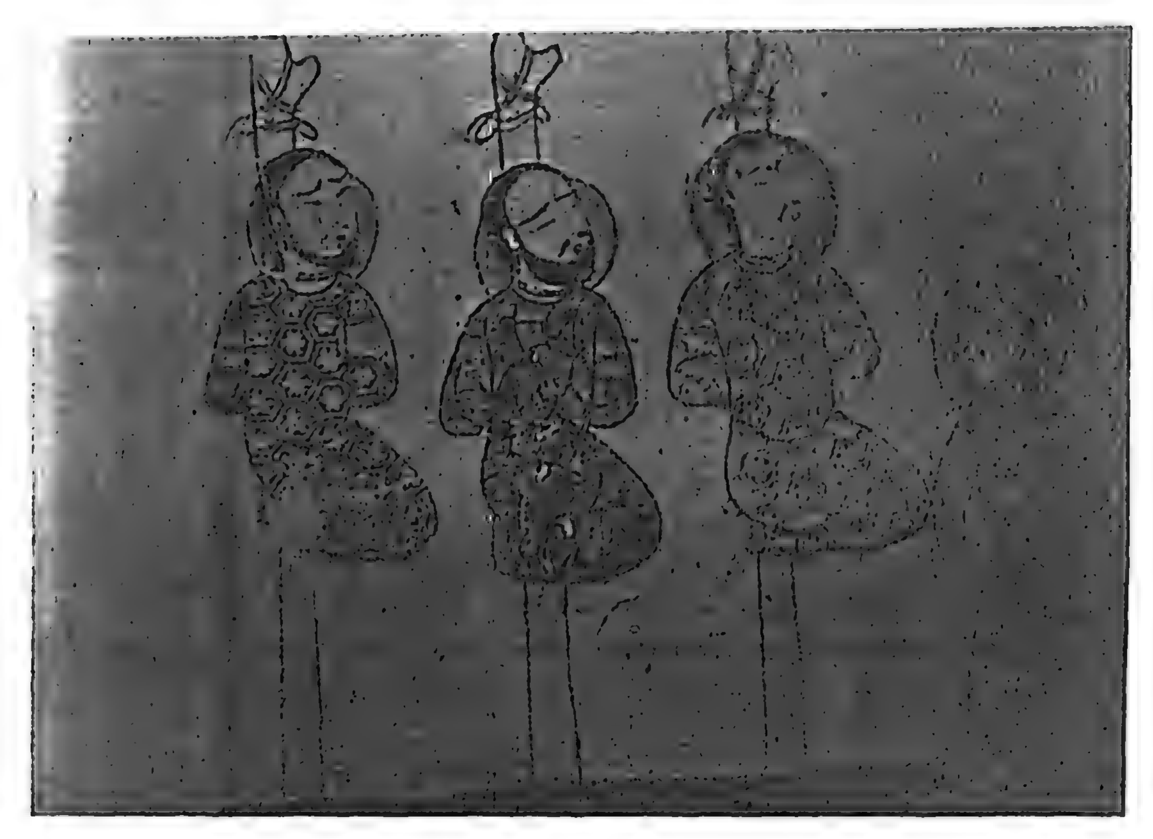
نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل نفس موضوع الصورة السابقة

نقلاً عن : حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية



لوحة رقم (١٣٥)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل ثلاثة رجال معلقون في مشنقة

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٦)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمبر وزيانا تمثل أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٧)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية بأكسفورد تمثل أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب

نقلاً عن : Thomas , w . Arnold : Painting in Islam



لوحة رقم (١٣٨)

صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل بالمتحف القبطي بالقاهرة وتمثل أربعة من الآباء المسيحيين .

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١٣٩)

صورة من مخطوط خمسة نظامي بالمتحف البريطاني بلندن تمثل ليلى والمجنون يتعلمون فى المسجد .نقلاً عن :
Mohammad A. H, Zeinhom : Cultural continuity in Islamic art.

لوحه رقم (١٤٠)

عقد مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

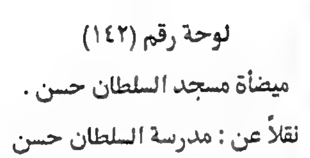
نقلاً عن : مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز



لوحة رقم (١٤١)

مئذنة مسجد الطنبغا المارداني

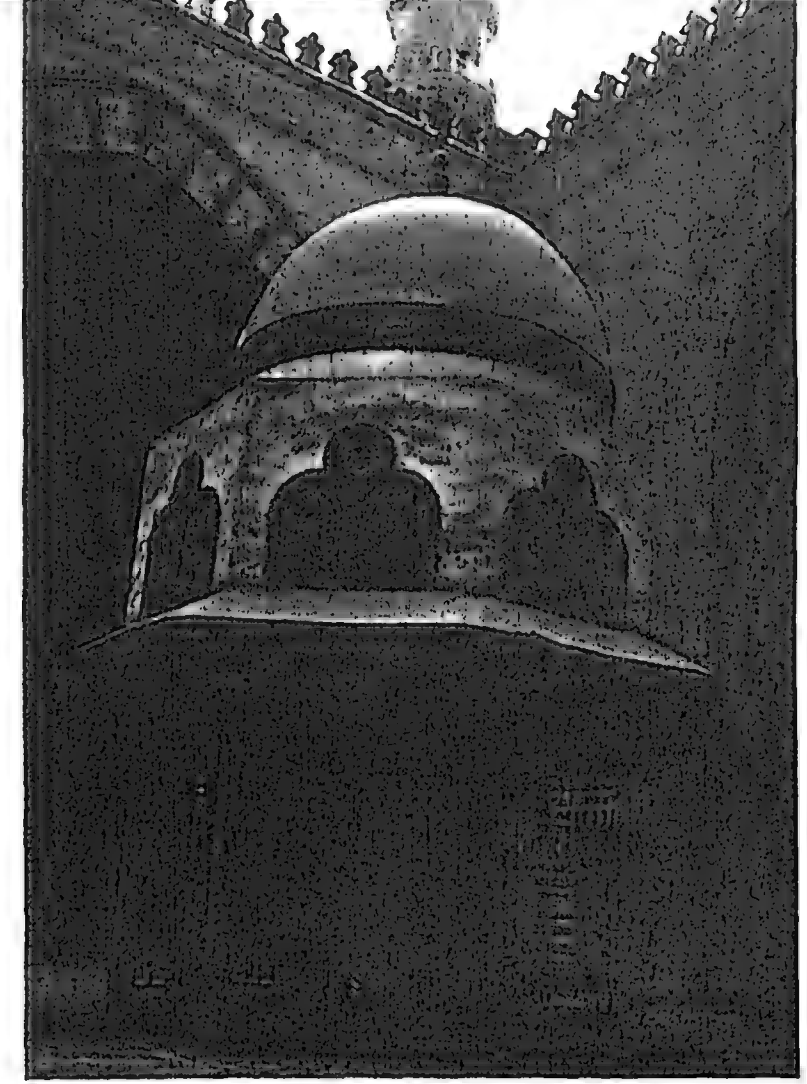
نقلاً عن : مسجد الطنبغا المارداني



لوحة رقم (١٤٢)

ميضأة مسجد السلطان حسن .

نقلاً عن : مدرسة السلطان حسن

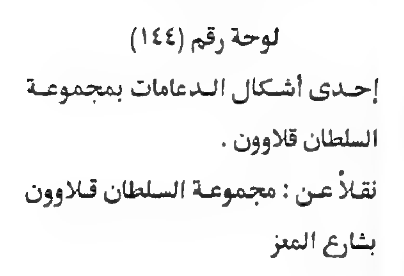




لوحة رقم (١٤٣)

إحدى الدعامات بمسجد آق سنقر

نقلاً عن : مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

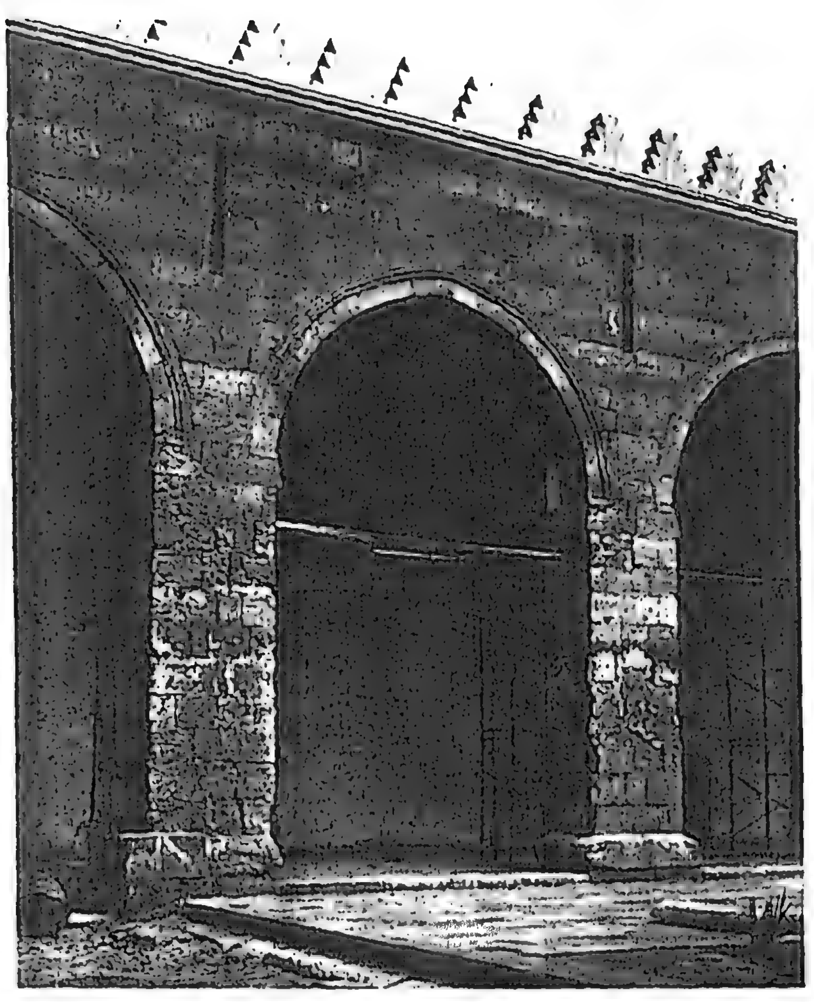


لوحة رقم (١٤٤)

إحدى أشكال الدعامات بمجموعة السلطان قلاوون .

نقلاً عن : مجموعة السلطان قلاوون بشارع المعز

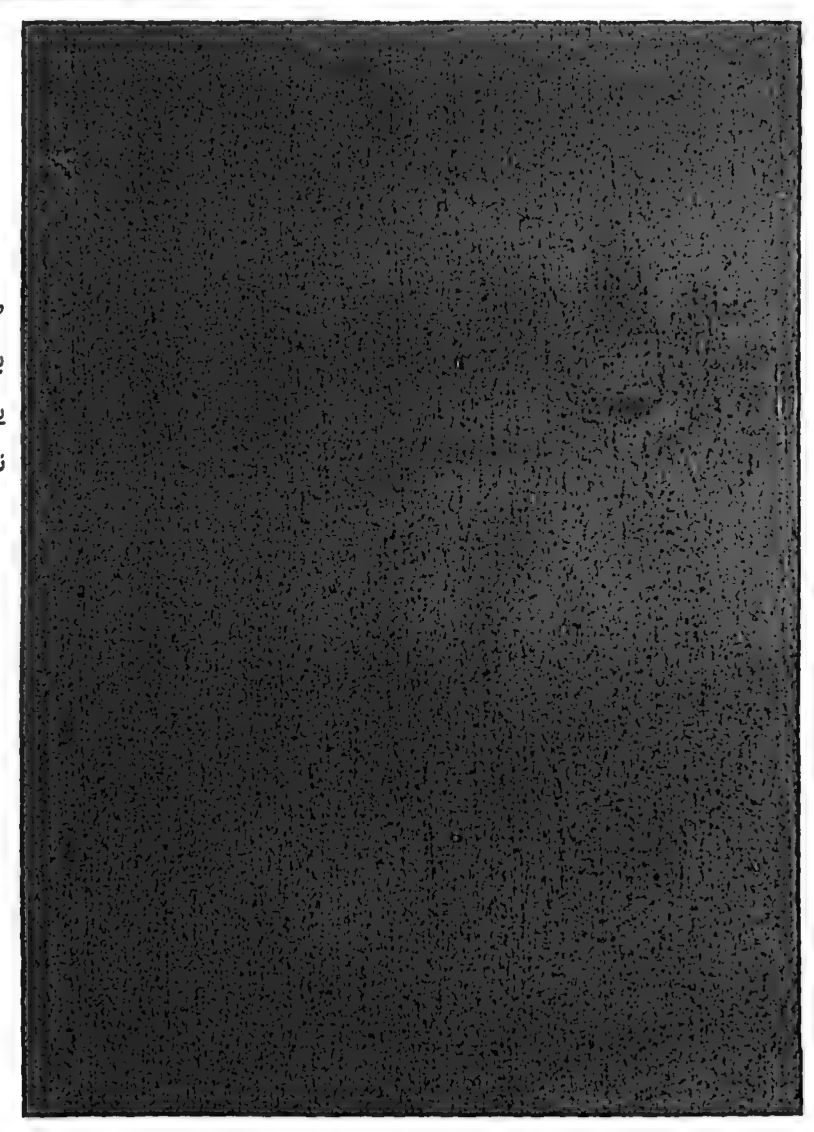


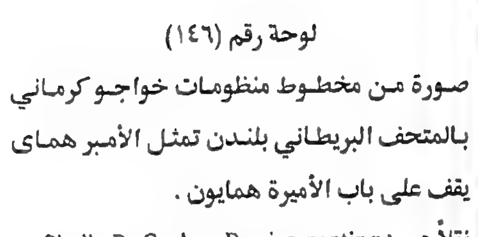


لوحة رقم (١٤٥)

نموذج آخر من أشكال الدعامات بمسجد آق سنقر .

نقلاً عن : مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)





لوحة رقم (١٤٦)

صورة من مخطوط منظومات خواجو كرماني بالمتحف البريطاني بلندن تمثل الأمير هماى يقف على باب الأميرة همايون .

نقلاً عن : Sheila R. Canby : Persian panting



لوحة رقم (١٤٧)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل الاحتفال بزواج الأمير هماى من الأميرة همايون .

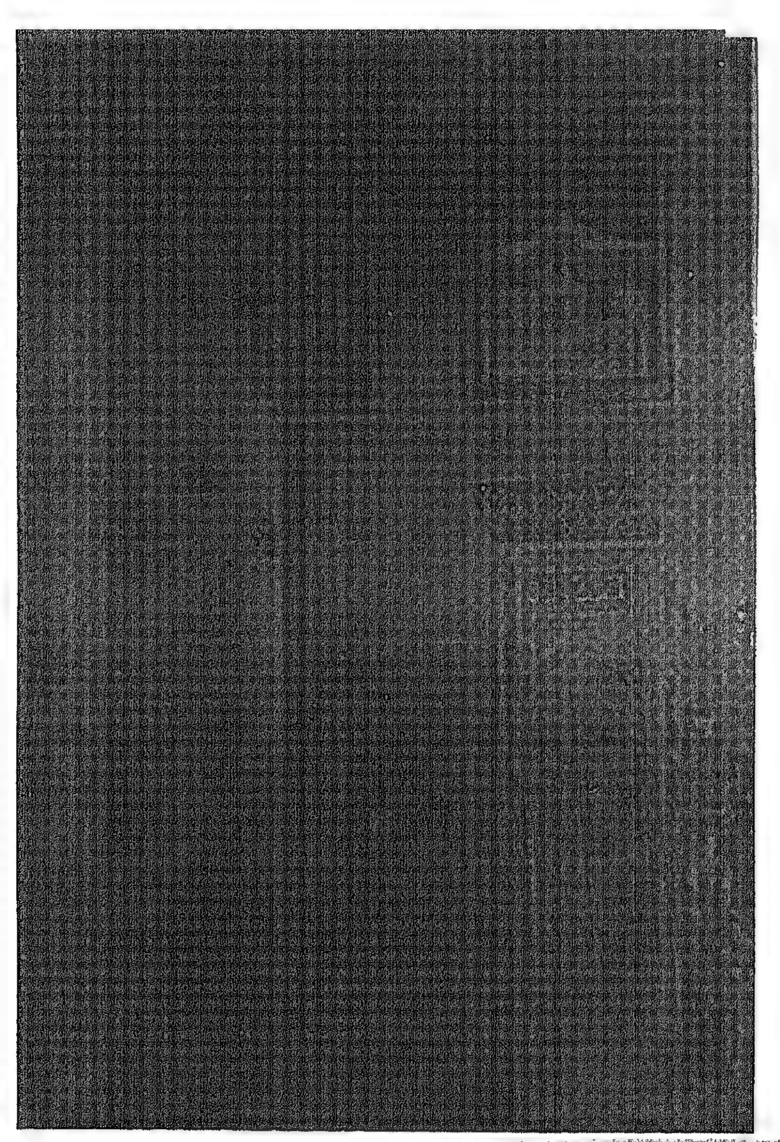
نقلاً عن : Eleanor Sims : persion panting and its sources



لوحة رقم (١٤٨)

صورة من مخطوط جلستان سعدي بمكتبة تشستربيتي بدبلن تمثل محادثة بين الوزير الدرويش والملك . نقلاً عن :

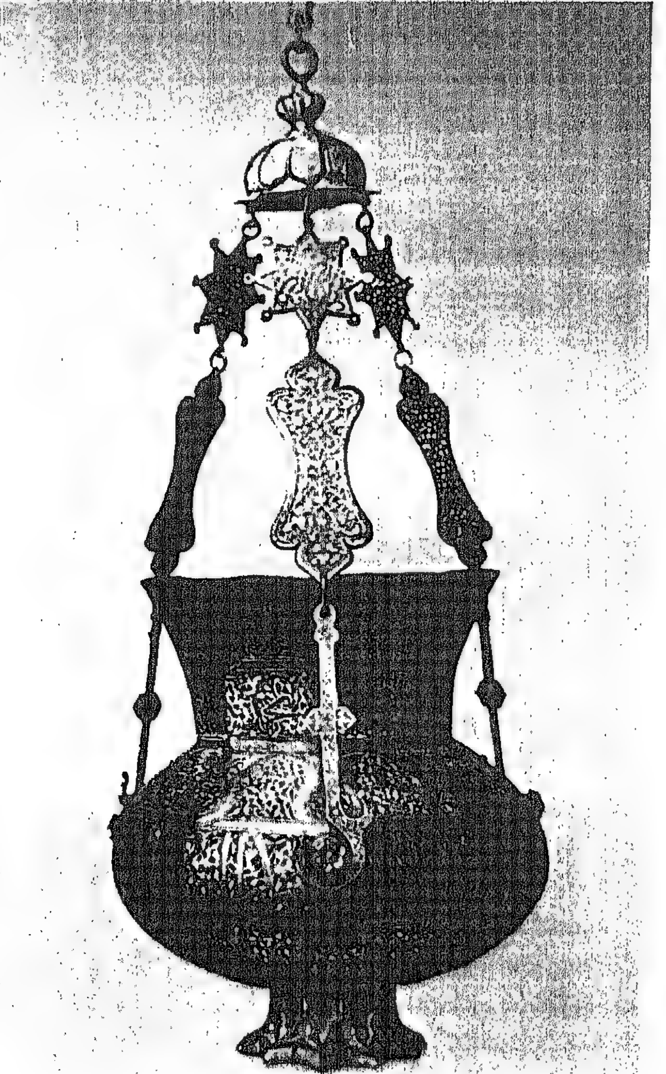
Eleanor Sims : persion panting and its sources



لوحة رقم (١٤٩)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل شخصا يقف عند باب محبوبته .

نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



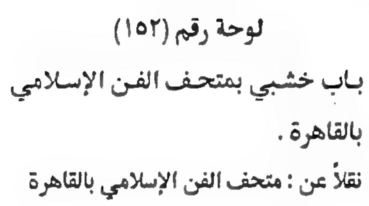
لوحة رقم (١٥٠)

مشكاة من البرونز باسم السلطان بيبرس ترجع إلى القرن (٧ هـ-١٣٠ م) .

نقلاً عن : Lane , Poole : art of the Saracens



لوحة رقم (١٥١)
المنبر الرخامي بمدرسة السلطان حسن
نقلاً عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (١٥٢)
باب خشبي بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .
نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة





لوحة رقم (١٥٣)

أحد الأبواب الخشبية بمسجد المؤيد شيخ

نقلاً عن : مسجد المؤيد شيخ



لوحة رقم (١٥٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية تمثل أبا زيد السروجي وولده يتسولان من الحارث

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٥٥)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي يتوسل إلى قاضي المعرة

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (١٥٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية بأكسفورد تمثل أبا زيد السروجي يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (١٥٧)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل نفس الموضوع تمثل اثنين في حديث

A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman : نقلاً عن



لوحة رقم (١٥٨)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة البودلية باكسفورد تمثل بعض أشكال الحيوانات

Richard, Ettinghausen: Arab Painting : نقلاً عن



لوحة رقم (١٥٩)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل نفس الموضوع .

نقلاً عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية



لوحة رقم (١٦٠)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمبر وزيانا بميلانو تمثل رجل يقود زرافة

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٦١)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل التحقيق في قضية

نقلاً عن : حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية



وكذلك لعب الطراده لابد منه وانه الموفق

باب كسر العامود والخلاص منه

ينبغي لمن اراد ان يكسر العامود وان يسمى من

الفرسان ان يتخذ رمحا من مقدان يكون طوله باعين

ويشمعه حتى لا يسلخ يده ويتخذ له نصلا حربيا يكون

زنته رطلين ويكون راسه على صفة راس نصاب

المراه وينصبه فيه ثم يعمد الى فرس غليظ القوا

قوي ثابت الرقبه ويقطع من الجبل عامودا على قدر

قوته ويحفر له في الارض مقدار ذراع ويعمل بالجبس

لوحة رقم (١٦٢)

صورة من مخطوط ألعاب الفروسية بالمتحف الإسلامي بالقاهرة تمثل أحد ألعاب الفروسية .

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٦٣)

صـــورة مـــن مخطـــوط مقامـــات الحريـــري بالمكتبة البريطانية تمثل أبا زيد الســروجي في حديث مع الحارث .

نقلاً عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٦٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمته

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٥)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل مجموعة من الطيور

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٦)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمبر وزيانا تمثل النعامة

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٧)

صورة من مخطوط مختار الحكم ومحاسن الكلم بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تمثل سقراط مع اثنين من تلاميذه

نقلاً عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting

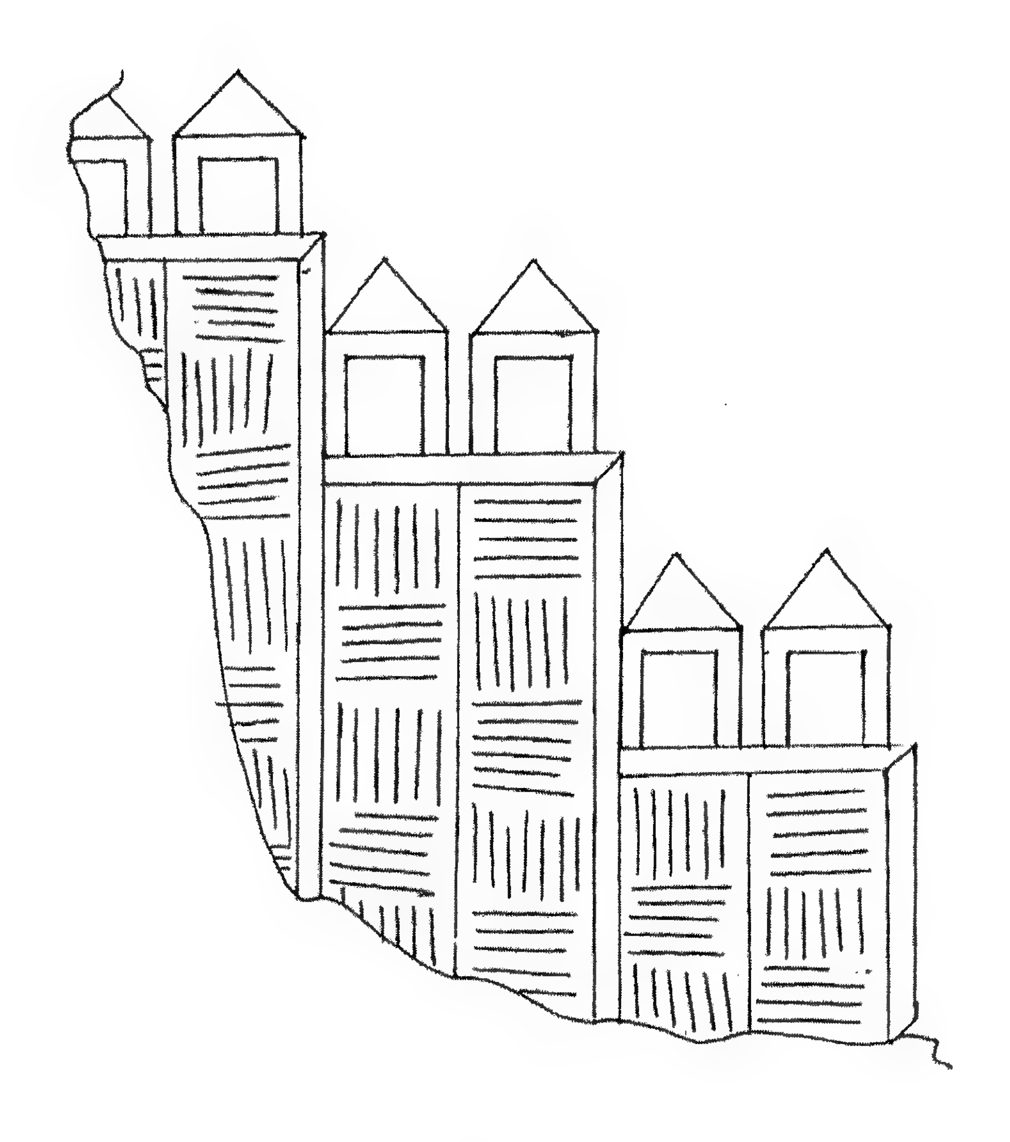


لوحة رقم (١٦٨)

صورة من المخطوط السابق تمثل سولو مع تلاميذه

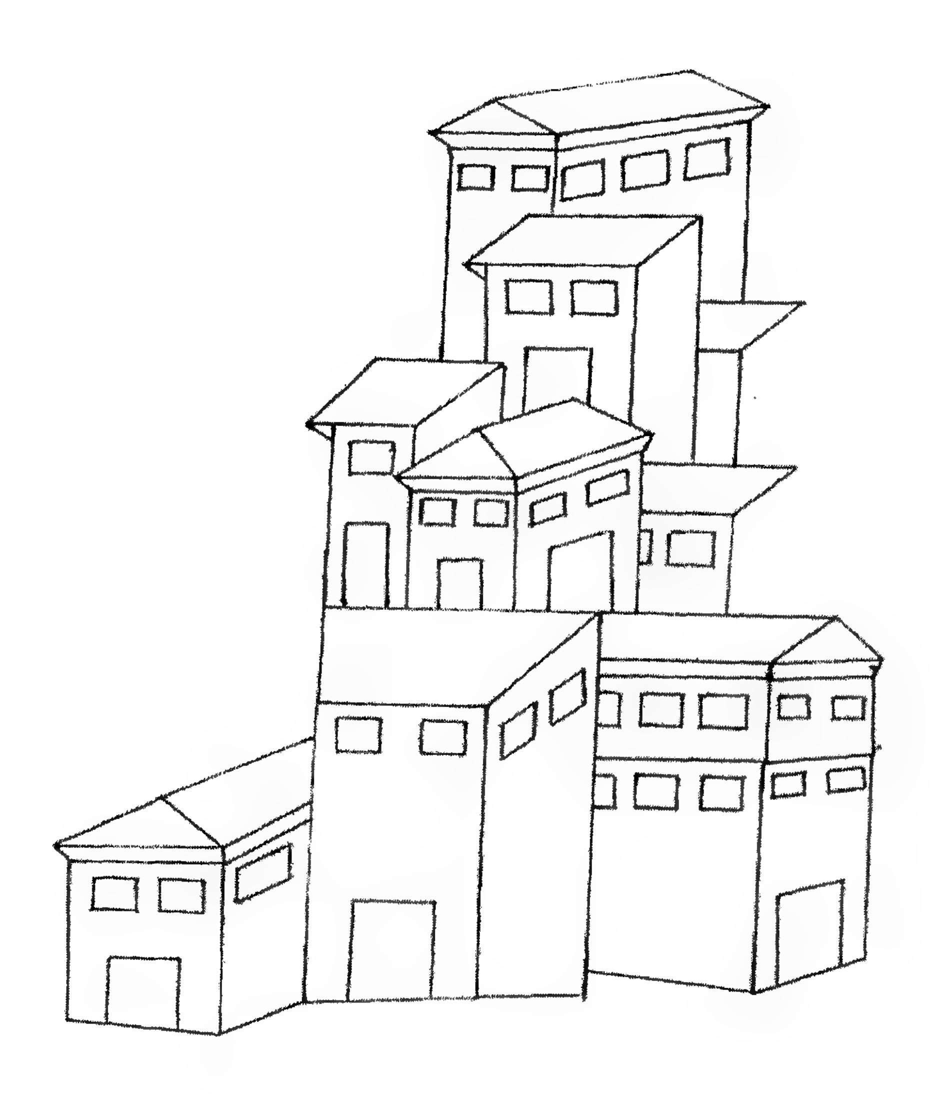
نقلاً عن : A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman

ثانياً : كتالوج الأشكال



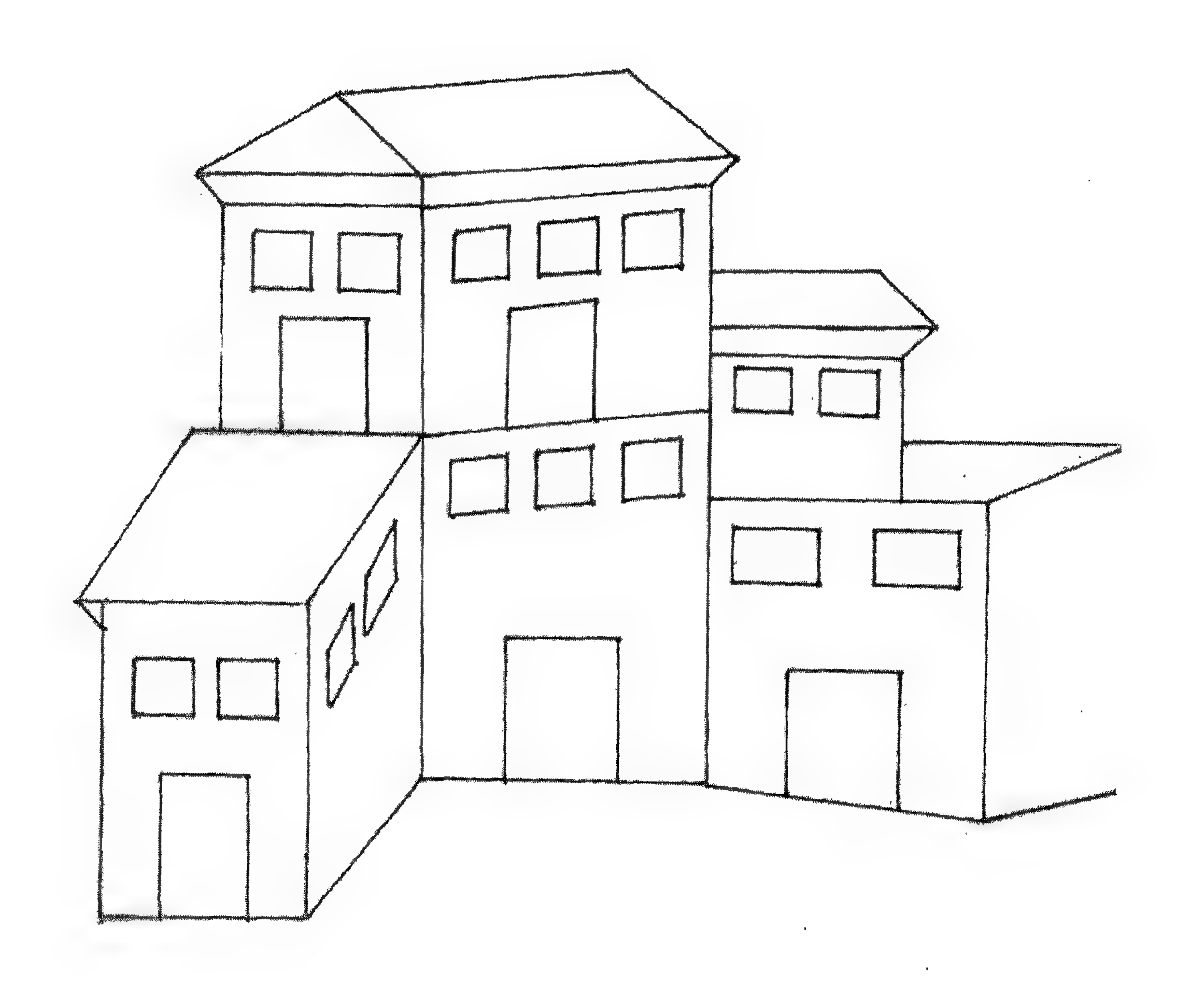
شكل رقم (١)

تخطيط رمزى لإحدى القلاع الحربية بنيت بشكل متدرج (أنظر لوحة رقم ٥)



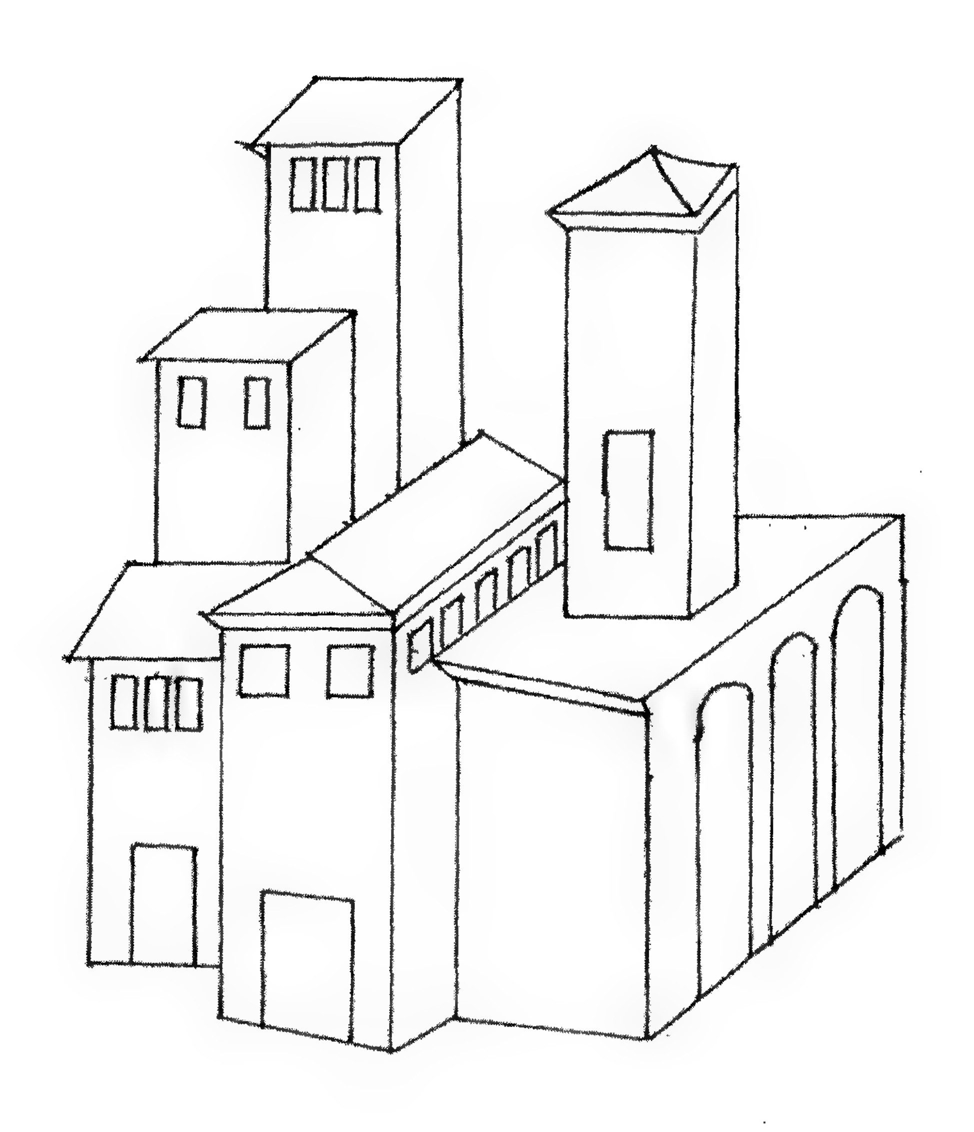
شكل رقم (٢)

إحدى أشكال المبانى التى ظهرت فى رسوم الفسيفساء بمصورة نهر بردى وتتألف من مجموعة من المبانى ذات الأسقف الجمالونية (أنظر لوحة رقم ٩)



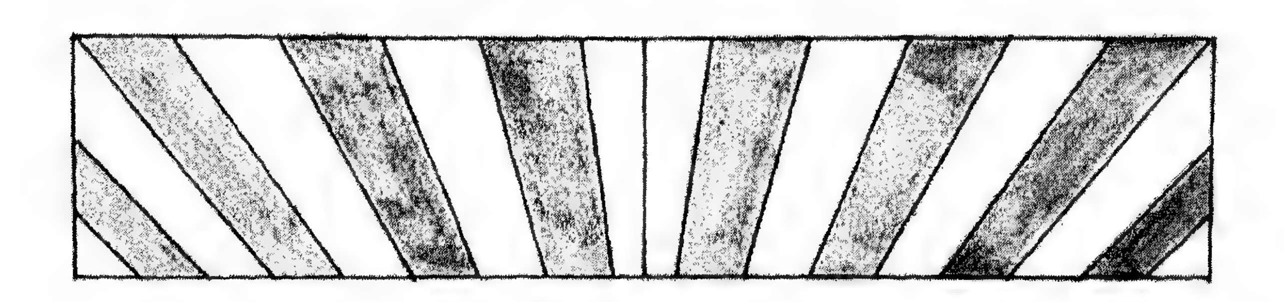
شكل رقم (٣)

منزل من دور واحد وجد مرسوماً بالفسيفساء بمصورة بردى (أنظر لوحة رقم ١٠)



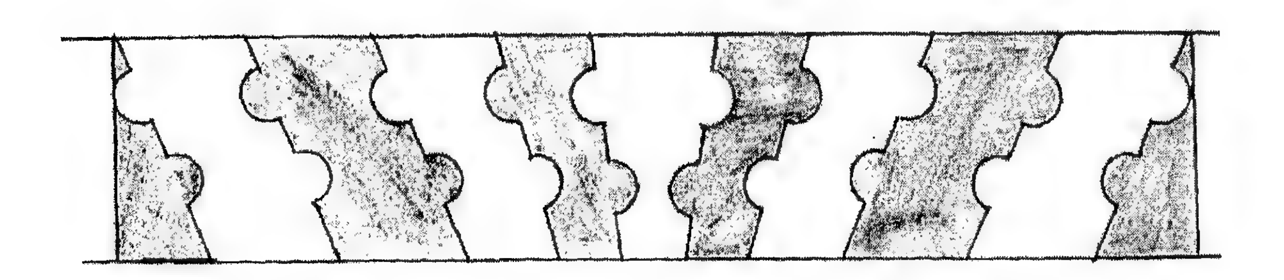
شكل رقم (٤)

نموذج أخر لأشكال المبانى التى وجدت بمصورة نهر بردى (أنظر لوحة رقم ١١)



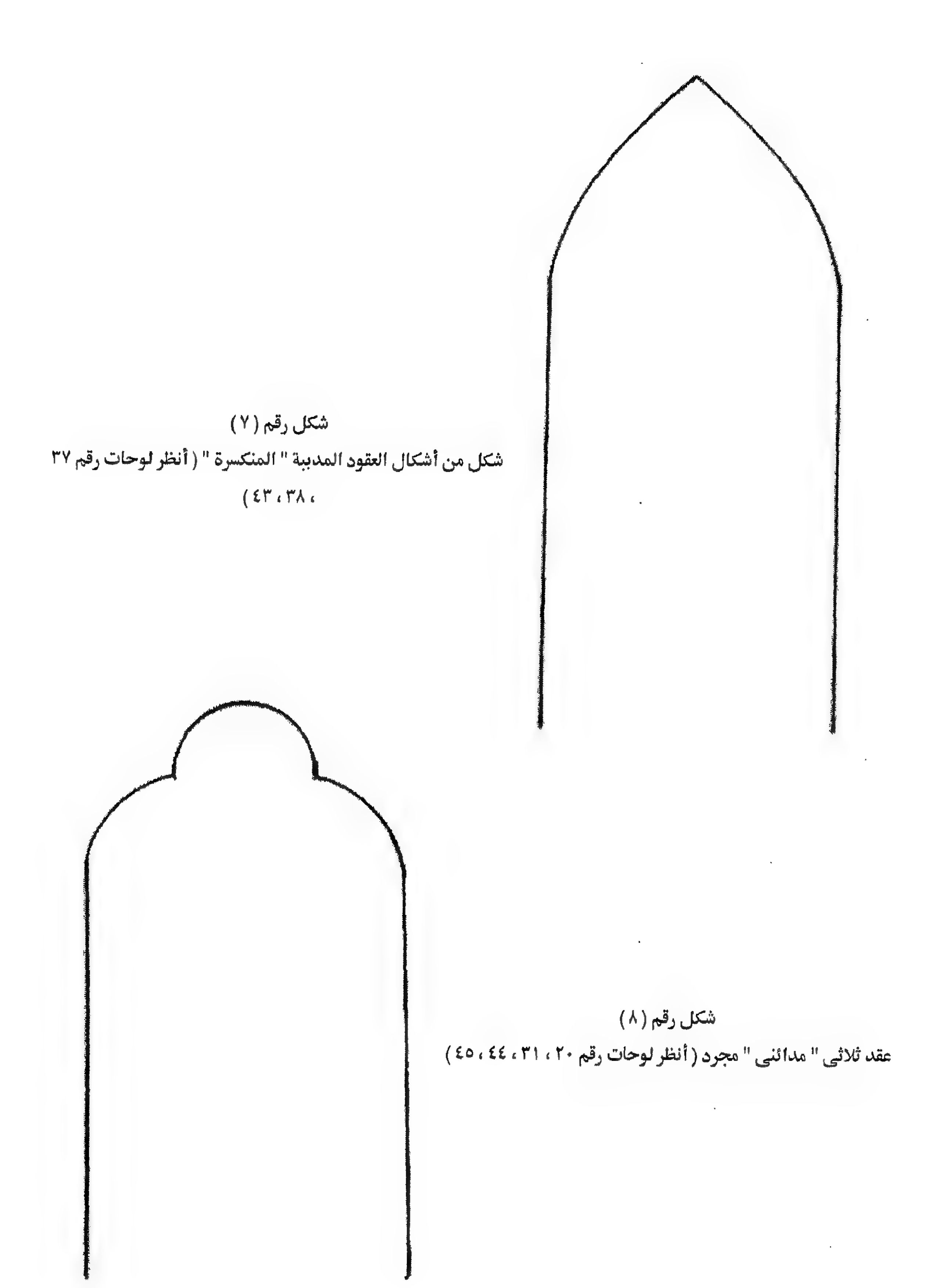
شكل رقم (٥)

إحدى أشكال أعتاب المداخل تتكون من مجموعة من الصنجات وتسمى" العتب المجرد "



شكل رقم (٦)

نموذج أخر لأعتاب المداخل تتكون من مجموعة من الصنجات تسمى " العتب المسفن "

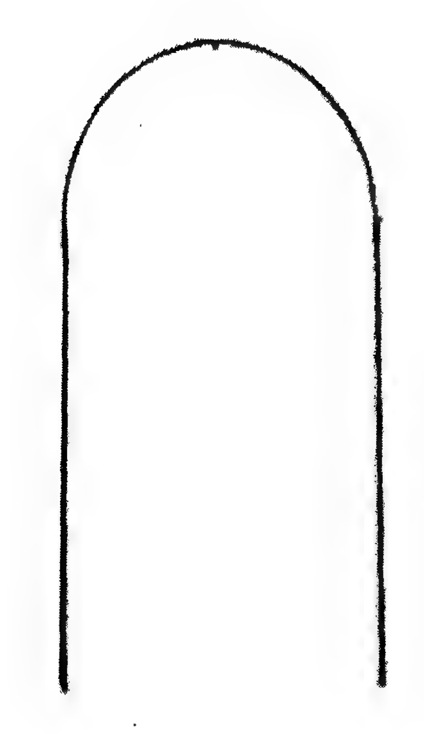


شكل رقم (٧)

شكل من أشكال العقود المدببة " المنكسرة " (أنظر لوحات رقم ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣)

شكل رقم (٨)

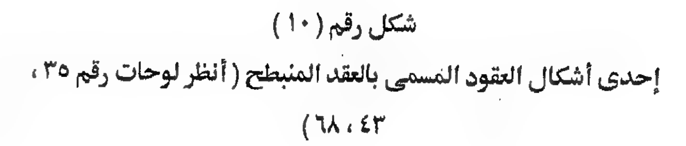
عقد ثلاثي " مدائني " مجرد (أنظر لوحات رقم ٢٠ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٥)



شكل رقم (٩)

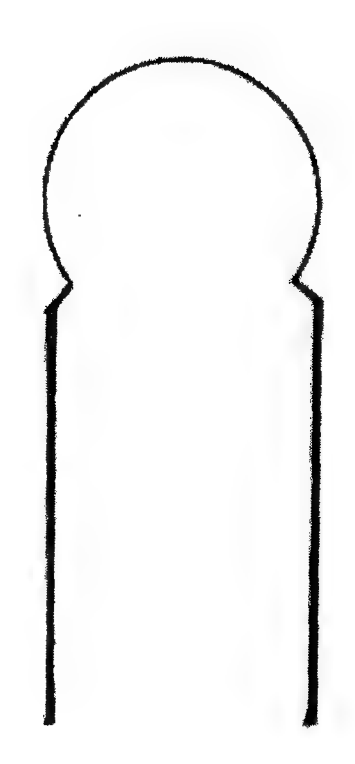
عقد نصف دائرى يطلق عليه العقد التام أو الكامل أو الرومى

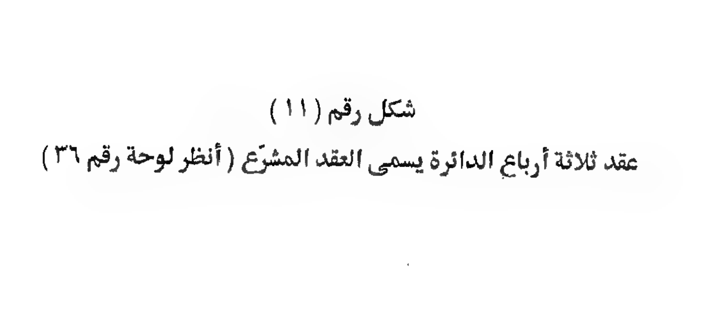
(أنظر لوحة رقم ٣٩)



شكل رقم (١٠)

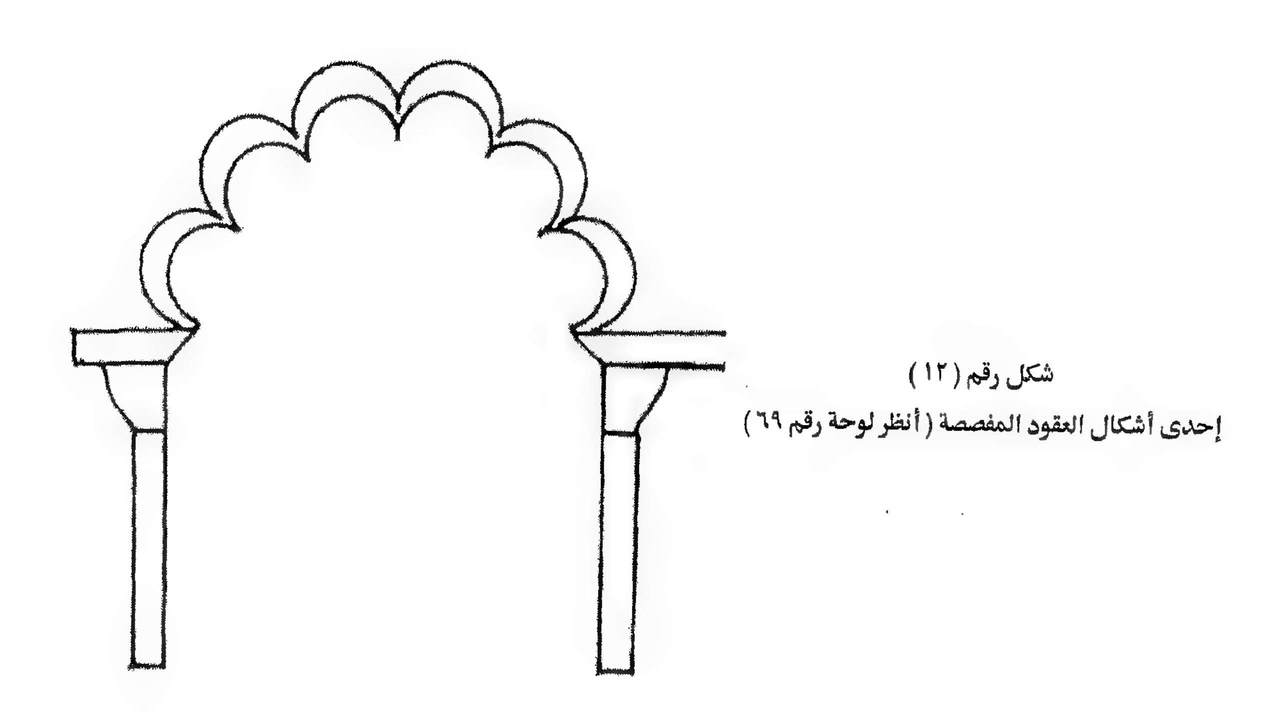
إحدى أشكال العقود المسمى بالعقد المنبطح (أنظر لوحات رقم ٣٥ ،
٤٣ ، ٦٨)





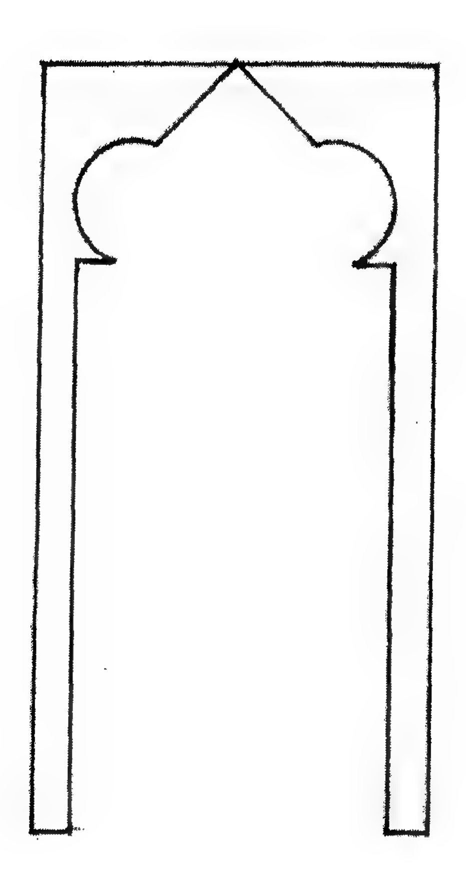
شكل رقم (١١)

عقد ثلاثة أرباع الدائرة يسمى العقد المشرّع (أنظر لوحة رقم ٣٦)



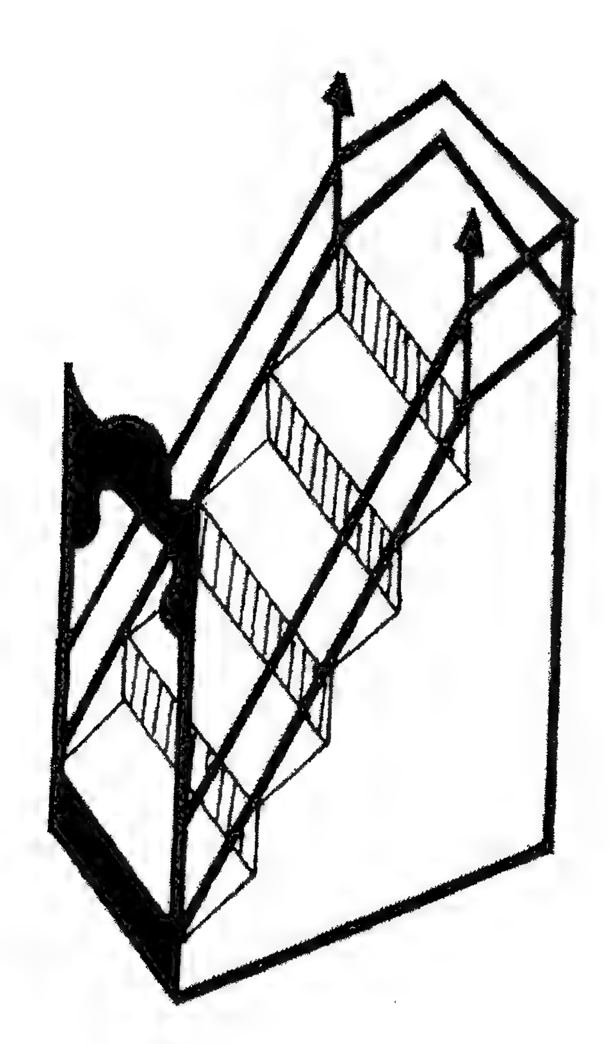
شكل رقم (١٢)

إحدى أشكال العقود المفصصة (أنظر لوحة رقم ٦٩)



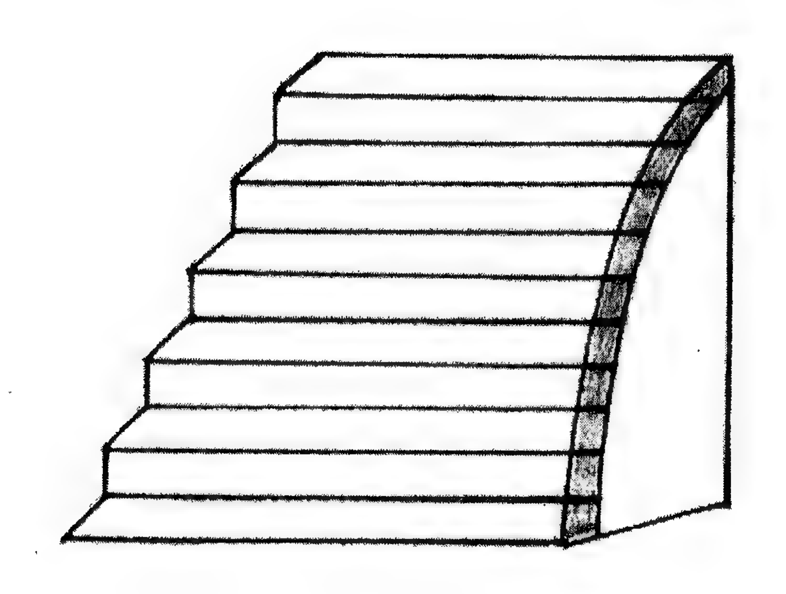
شكل رقم (١٣)

نموذج أخر من أشكال الأعمدة التى ظهرت فى صور
المخطوطات عبارة عن عقد ثلاثى الجزء الأوسط منه مدبب
(أنظر لوحة رقم ٤٦)



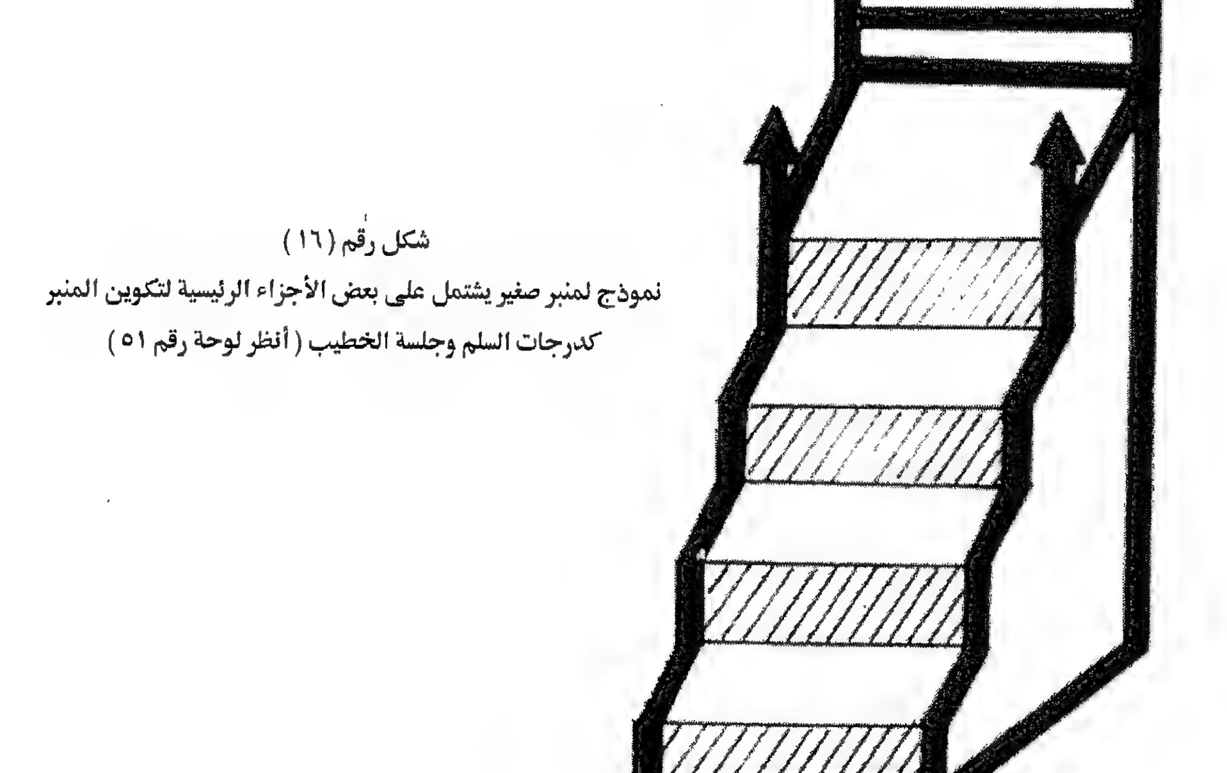
شكل رقم (١٤)

منبر بكامل أجزائه حيث تظهر الريشتين وباب المقدم
وجلسة الخطيب (أنظر لوحة رقم ٣٦)



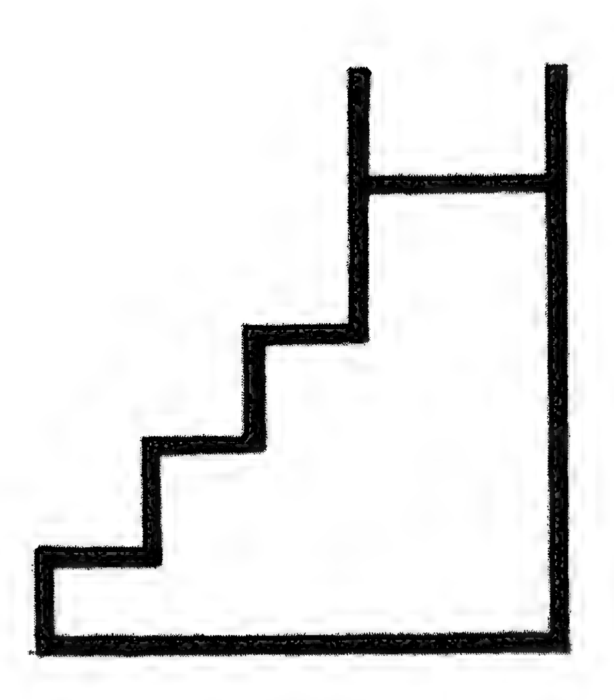
شكل رقم (١٥)

نموذج أخر لشكل المنبر يختلف عن التكوين العام لأشكال المنابر المعروفة (أنظر لوحة رقم ٥٠)



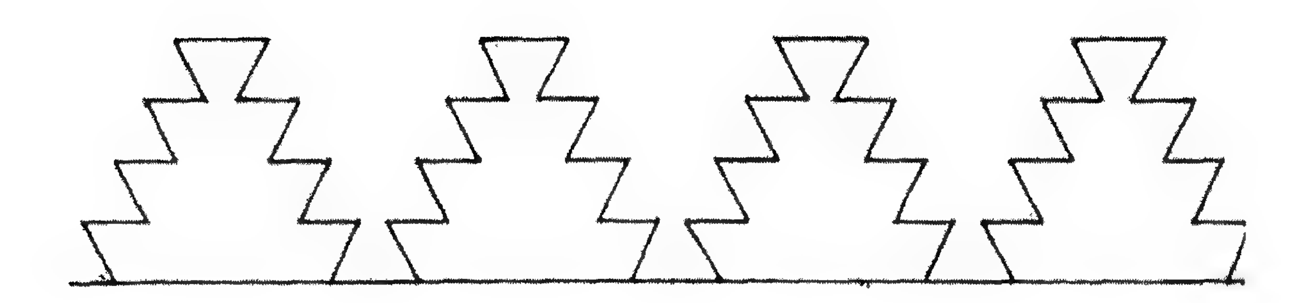
شكل رقم (١٦)

نموذج لمنبر صغير يشتمل على بعض الأجزاء الرئيسية لتكوين المنبر
كدرجات السلم وجلسة الخطيب (أنظر لوحة رقم ٥١)



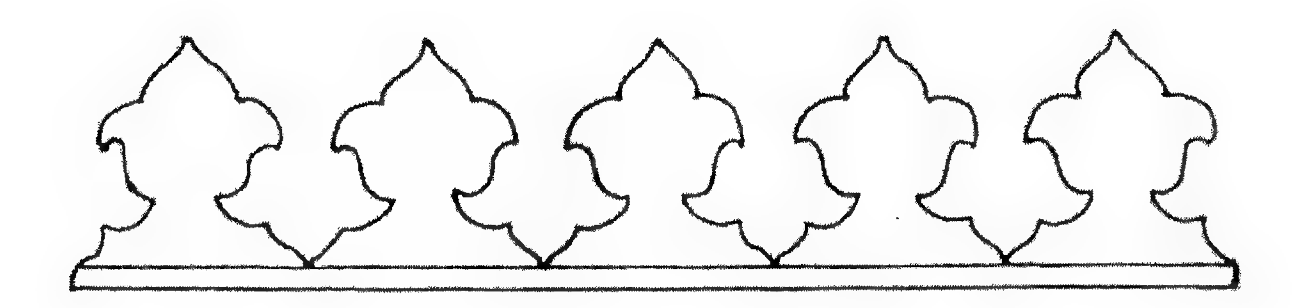
شكل رقم (١٧)

إحدى جوانب المنبر السابق والتى كانت تشتمل على العديد من الزخرفة الهندسية والنباتية (أنظر لوحة رقم ٥١)



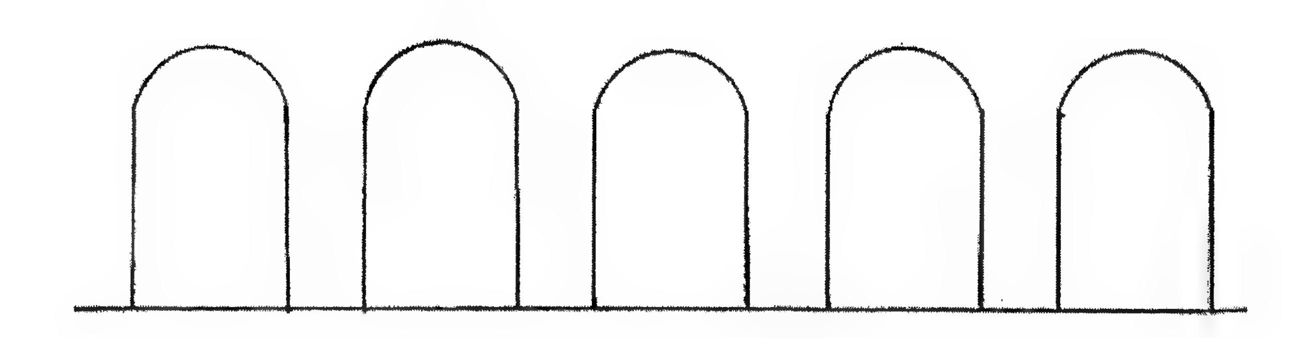
شكل رقم (١٨)

إحدى أشكال الشرافات المسننة التى كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية



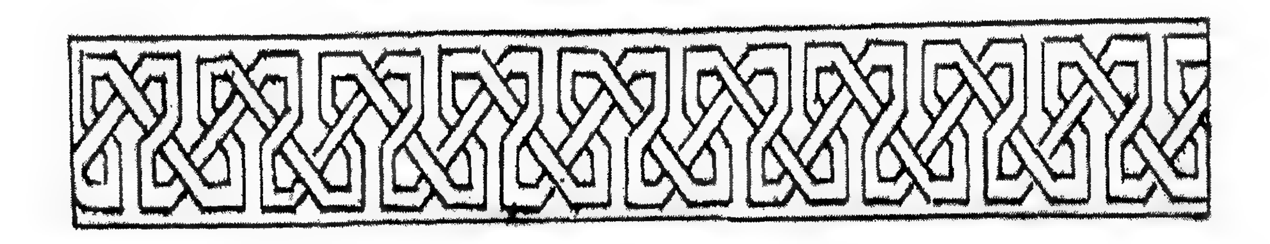
شكل رقم (١٩)

نموذج أخر للشرافات على شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص



شكل رقم (٢٠)

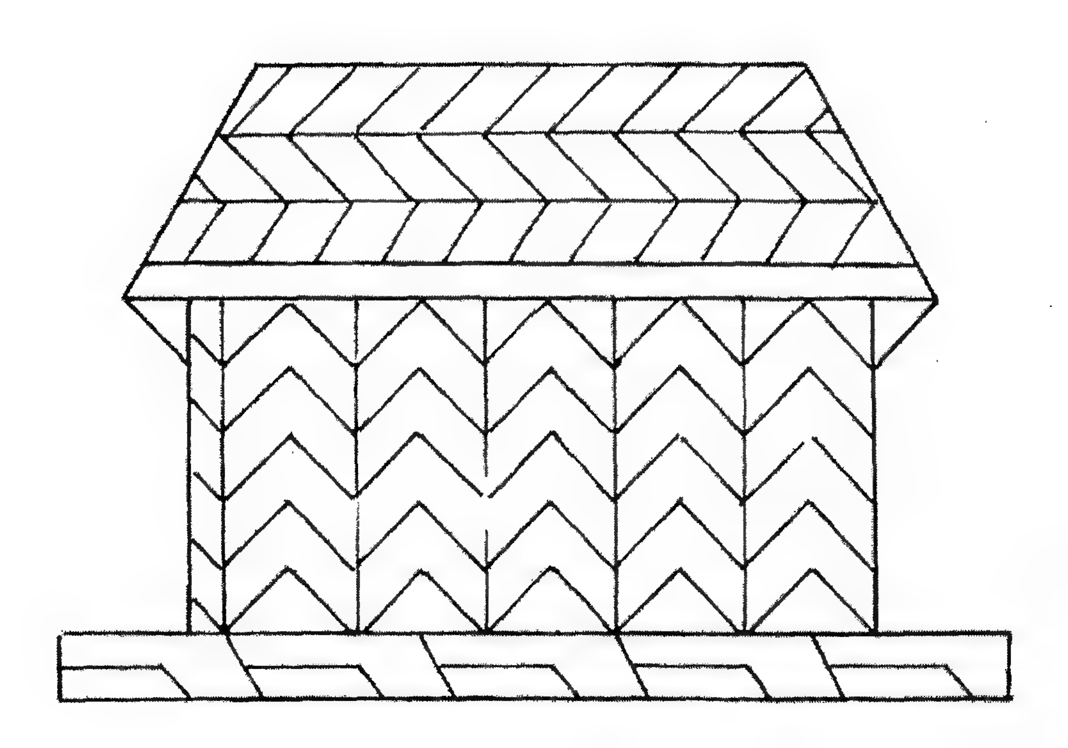
نموذج أخر للشرافات على شكل حنية نصف دائرية كانت تتوج أعلى المنشآت الدينية الملحقة بالكتل العسكرية وأبرزها التى تتوج واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



شكل رقم (٢١)

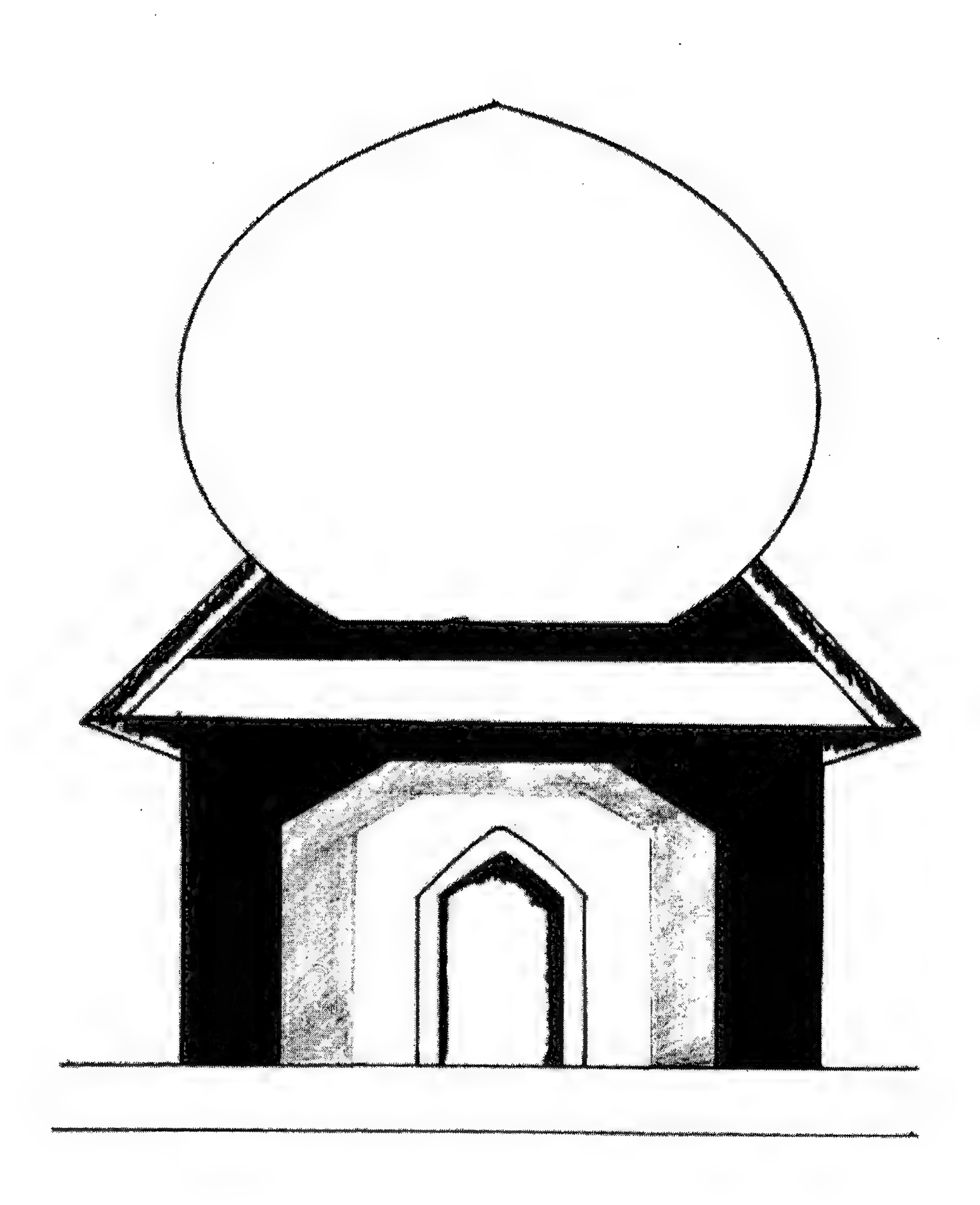
شكل من أشكال الزخرفة المجدولة التى استخدمت فى زخرفة بعض العناصر المعمارية فى صور المخطوطات

(أنظر لوحة رقم ٨٩)



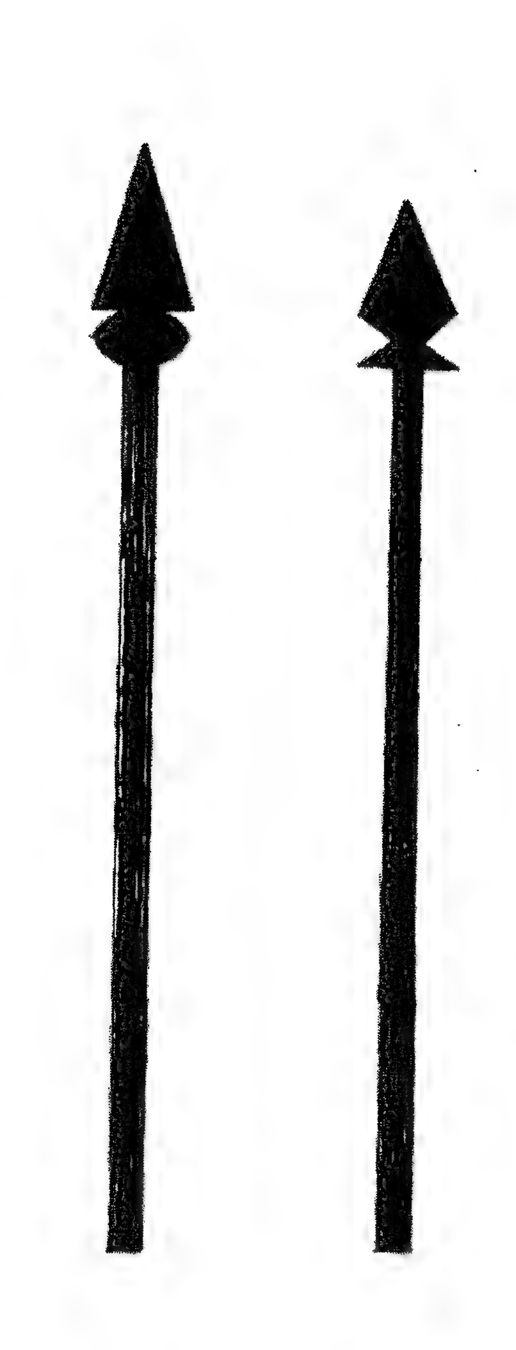
شكل رقم (٢٢)

نموذج لأشكال الشخشيخه التى كانت تغطى الصحن أو الدور قاعه فى المنشآت المدنية والدينية (أنظر لوحة رقم ١٩)



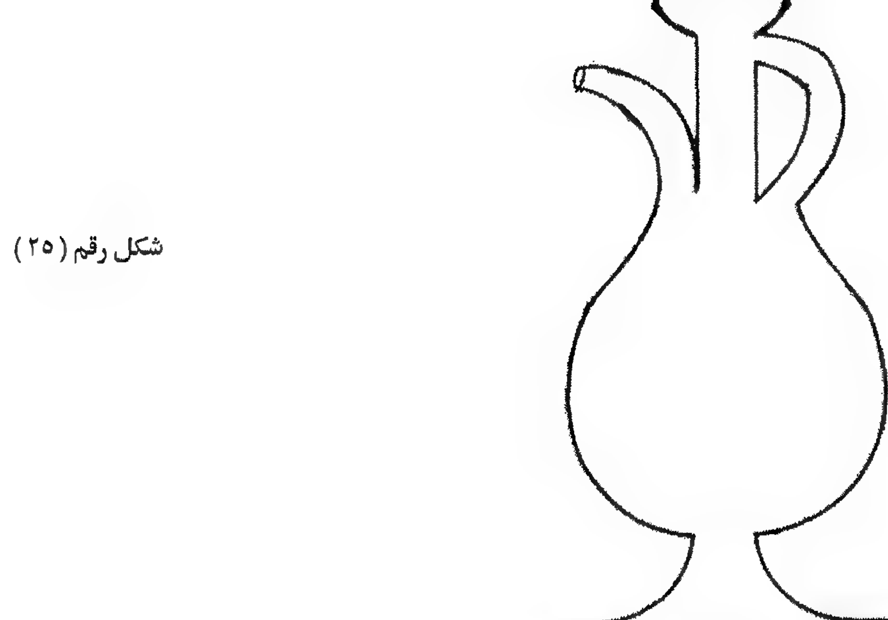
شكل رقم (٢٣)

نموذج أخر لشكل الشخشيخه (أنظر لوحة رقم ٢٨)



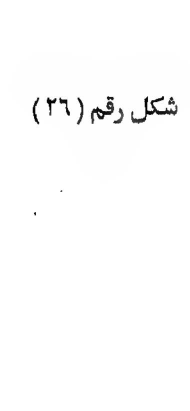
شكل رقم (٢٤)

بعض أشكال الرماح التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات رقم ٥٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢)



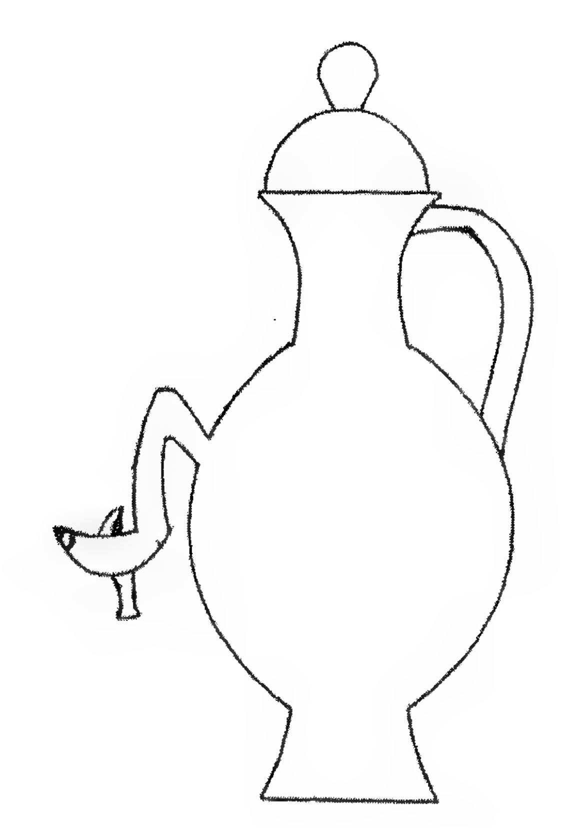
شكل رقم (٢٥)



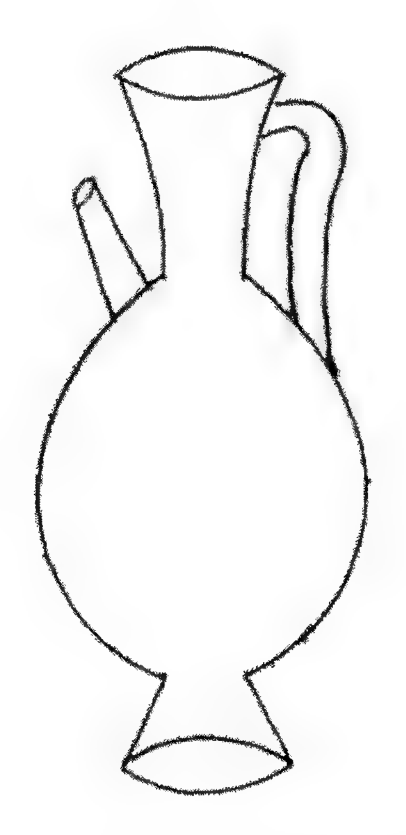


شكل رقم (٢٦)

بعض أشكال الأباريق التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٨٩ ، ٦٠)

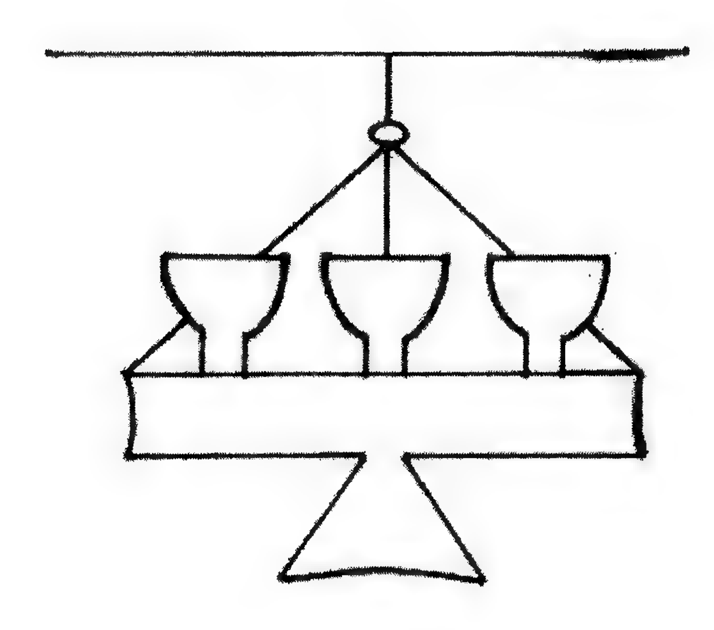


شكل رقم (٢٧)



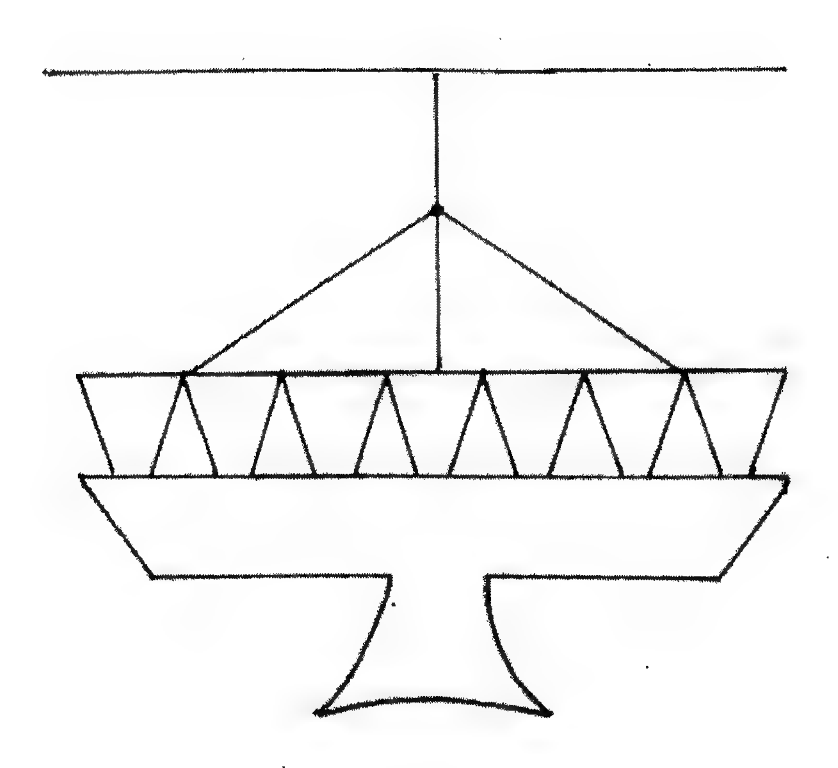
شكل رقم (٢٨)

بعض أشكال الأباريق التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٩٠ ، ٩٢)



شكل رقم (٢٩)

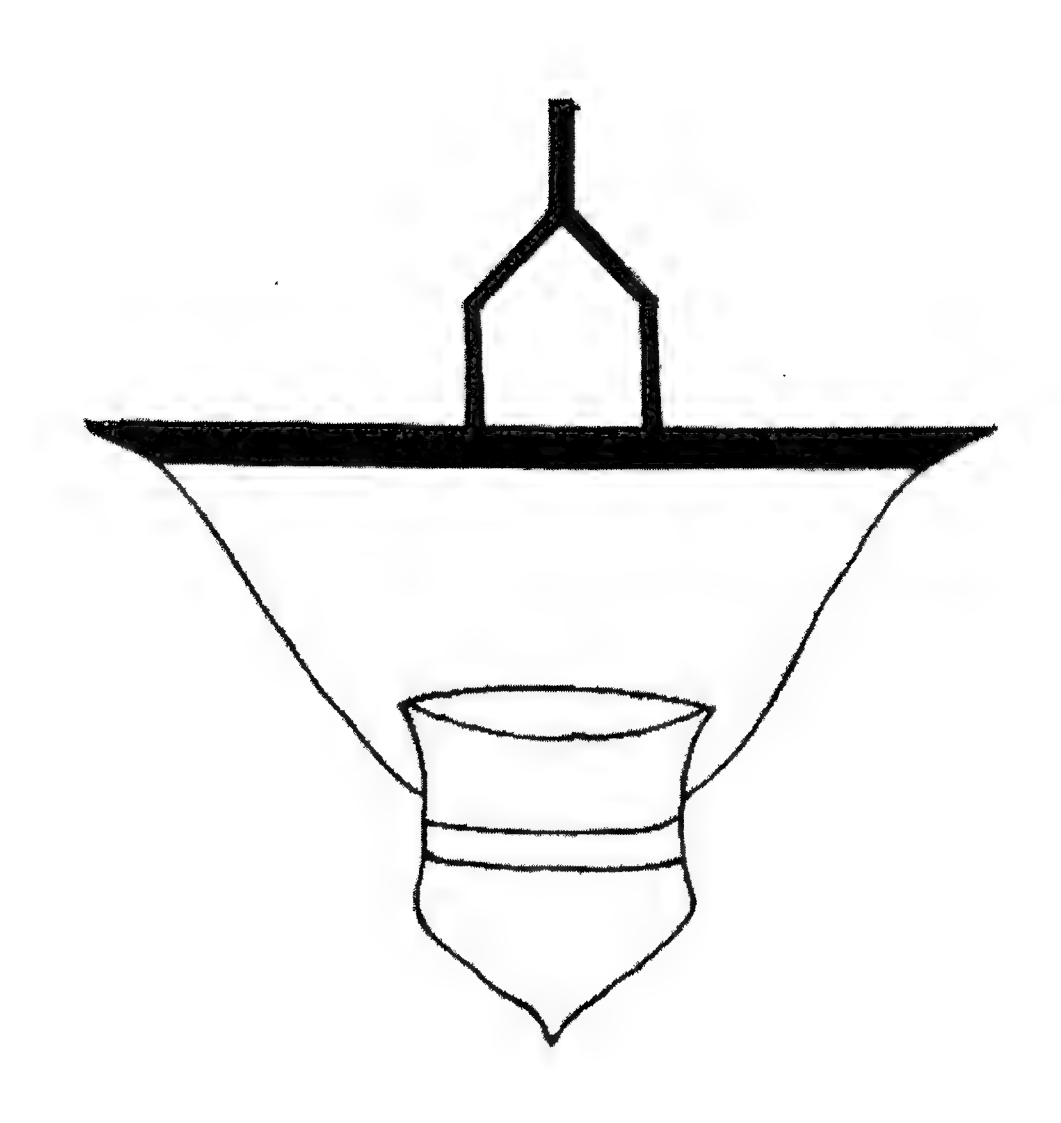
ثريا ذات ثلاث خانات



شكل رقم (٣٠)

ثريا ذات سبع خانات

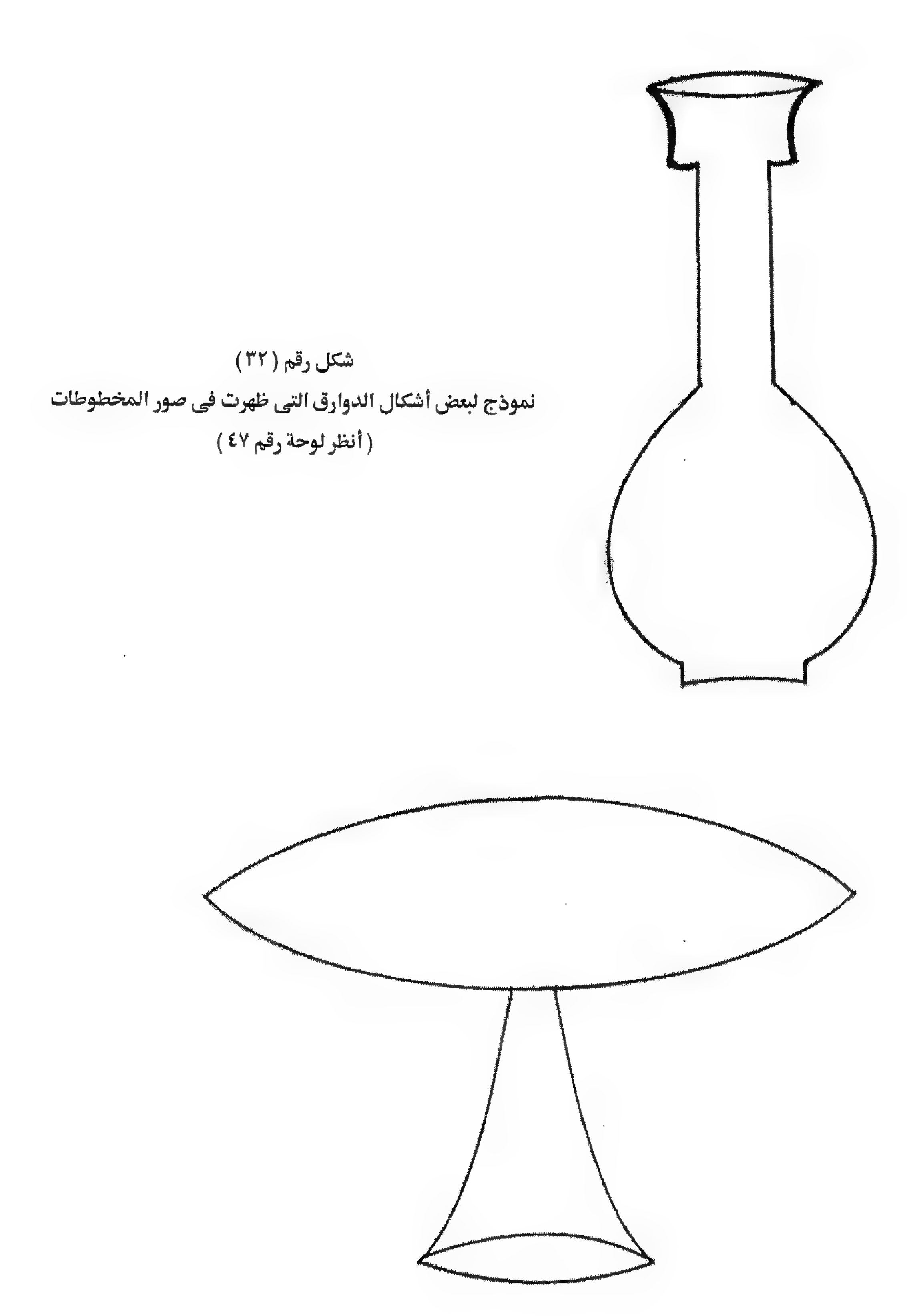
بعض أشكال الثريات التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣٥ ، ٢٨)



شكل رقم (٣١)

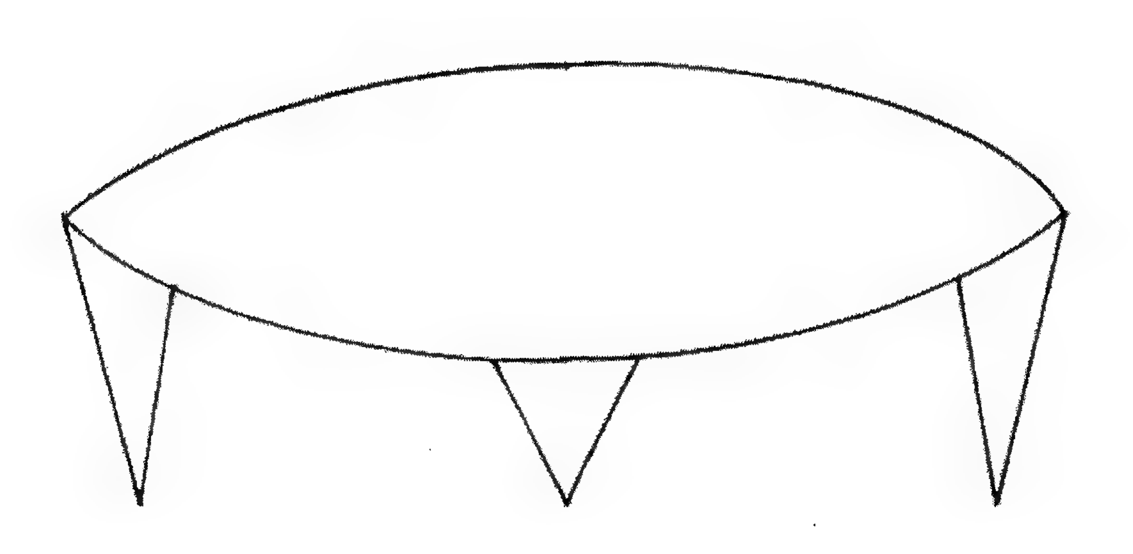
نموذج فريد من نماذج الثريات التى ظهرت فى صور المخطوطات وتختلف بطبيعة الحال عن النماذج السابقة

(أنظر لوحة رقم ٩٧)

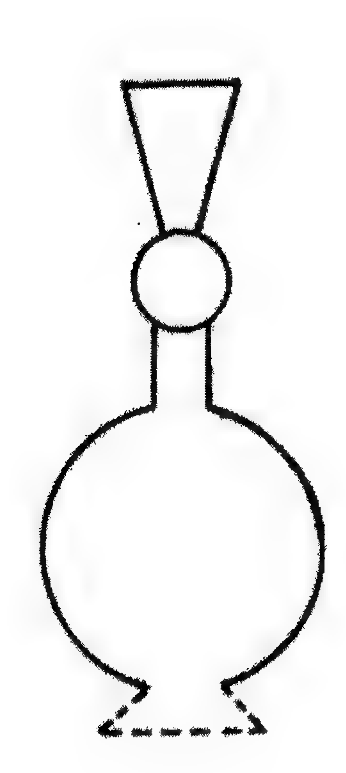


شكل رقم (٣٢)
نموذج لبعض أشكال الدوارق التى ظهرت فى صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ٤٧)

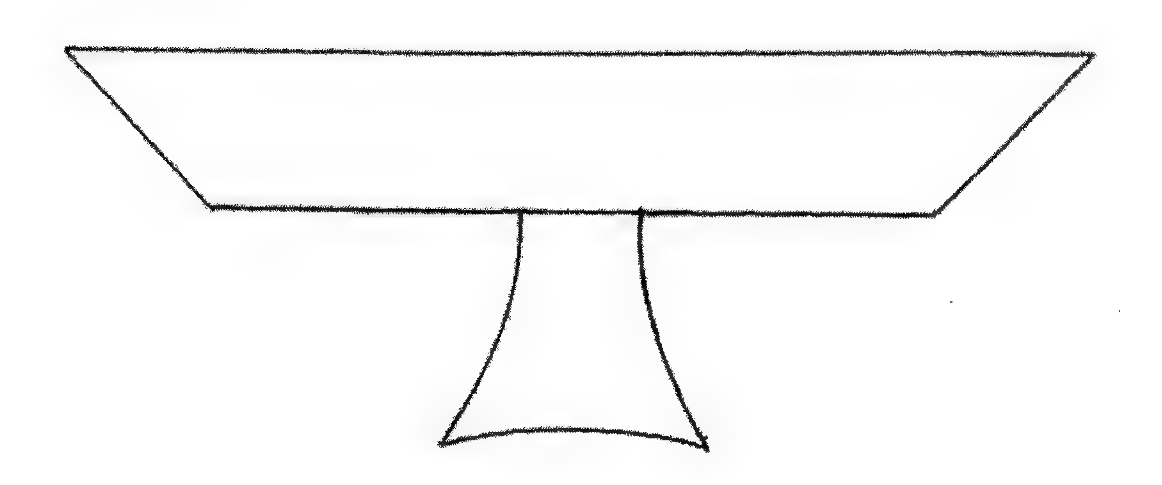
شكل رقم (٣٣)
إحدى أشكال الصوانى التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٤٧)



شكل رقم (٣٤)
نموذج أخر لأشكال الصوانى (أنظر لوحة رقم ١٠٢)

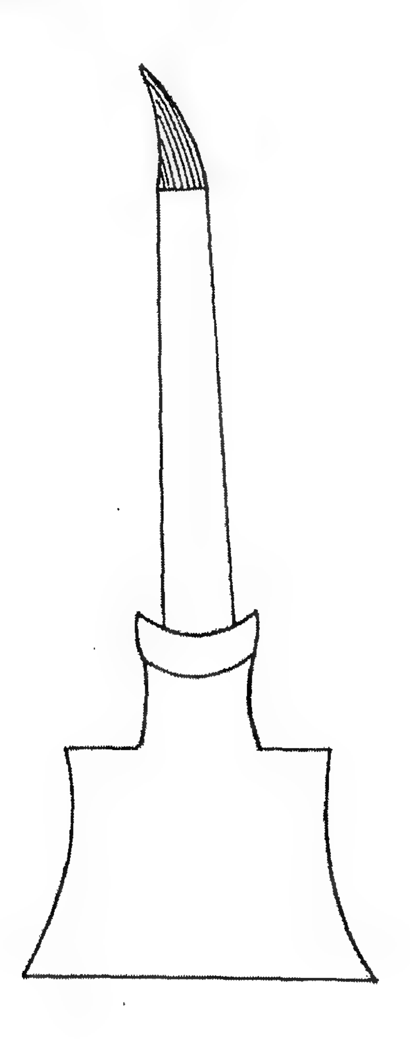


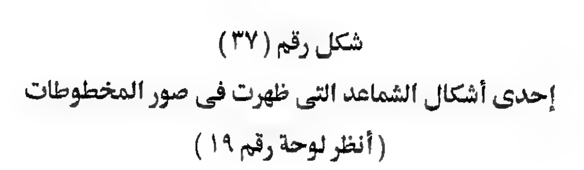
شكل رقم (٣٥)
نموذج أخر للدوارق التى ظهرت فى صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ١٠٣)



شكل رقم (٣٦)

شكل أخر من أشكال الصوانى يختلف عن الأشكال السابقة (أنظر لوحة رقم ١٠٣)

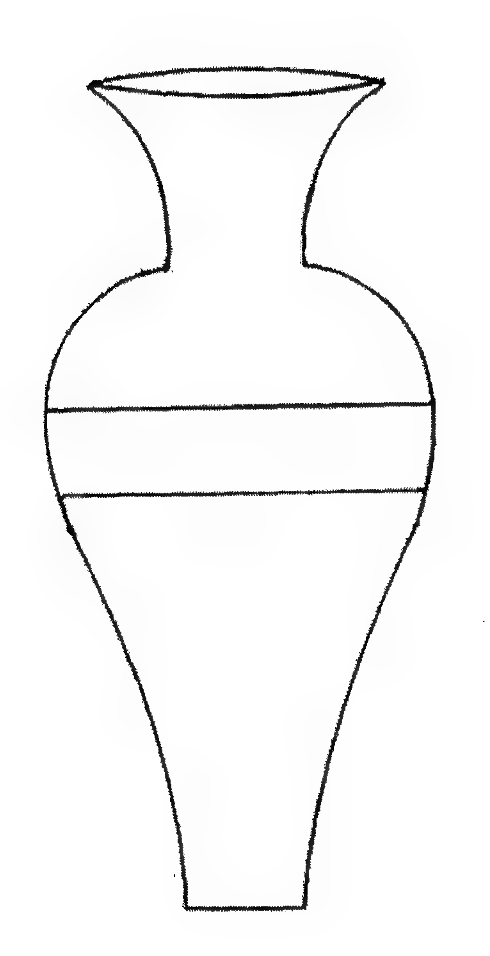




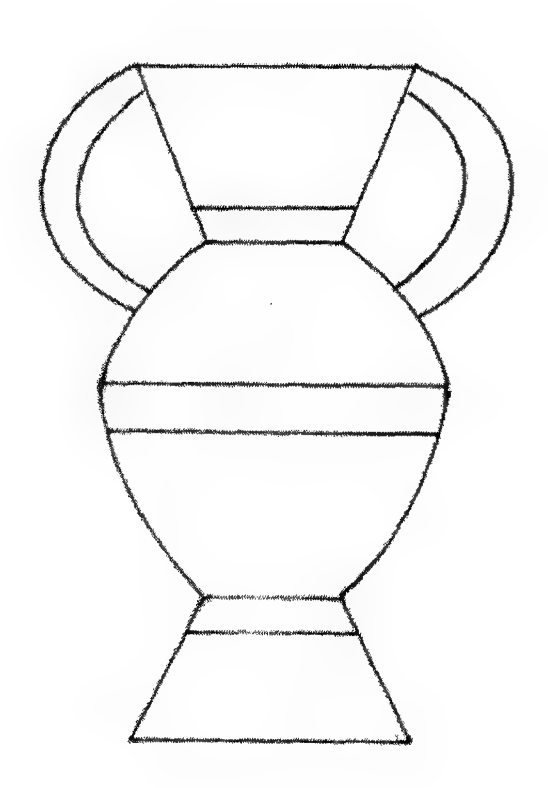
شكل رقم (٣٧)

إحدى أشكال الشماعد التى ظهرت فى صور المخطوطات

(أنظر لوحة رقم ١٩)

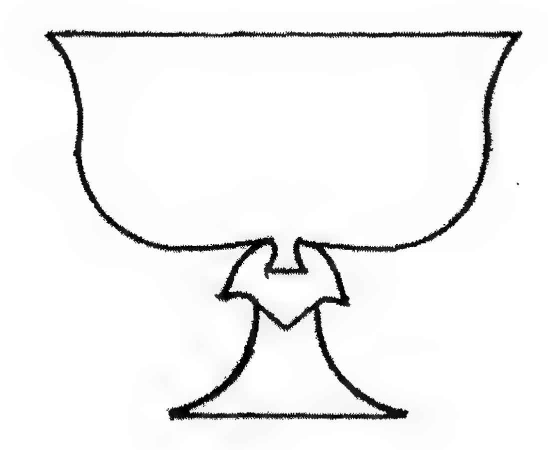


شكل رقم (٣٨)

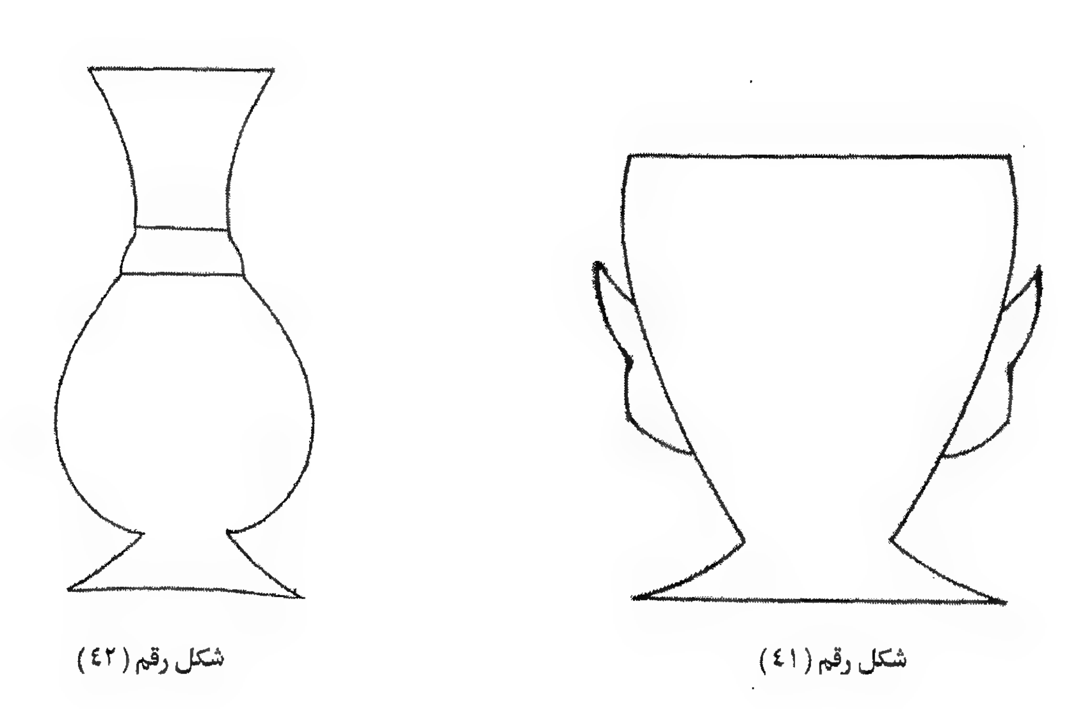


شكل رقم (٣٩)

بعض أشكال المزهريات التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣١ ، ٣٤)



شكل رقم (٤٠)



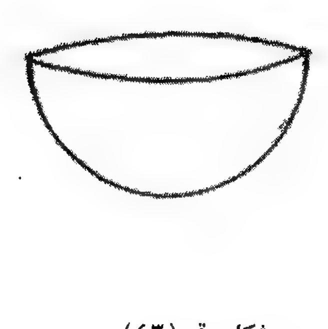
شكل رقم (٤١)

شكل رقم (٤٢)

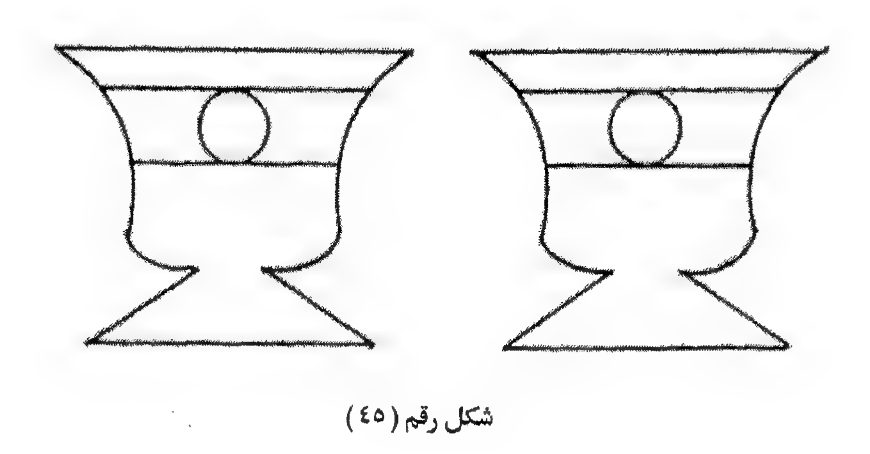
نماذج أخرى لأشكال المزهريات التى ظهرت فى صور المخطوطات ويتضح من خلالها مدى التنوع فى رسوم مثل هذه النوعية من التحف (أنظر لوحات رقم ٢٥ ، ١٠٦ ، ١٠٣)



شكل رقم (٤٤)

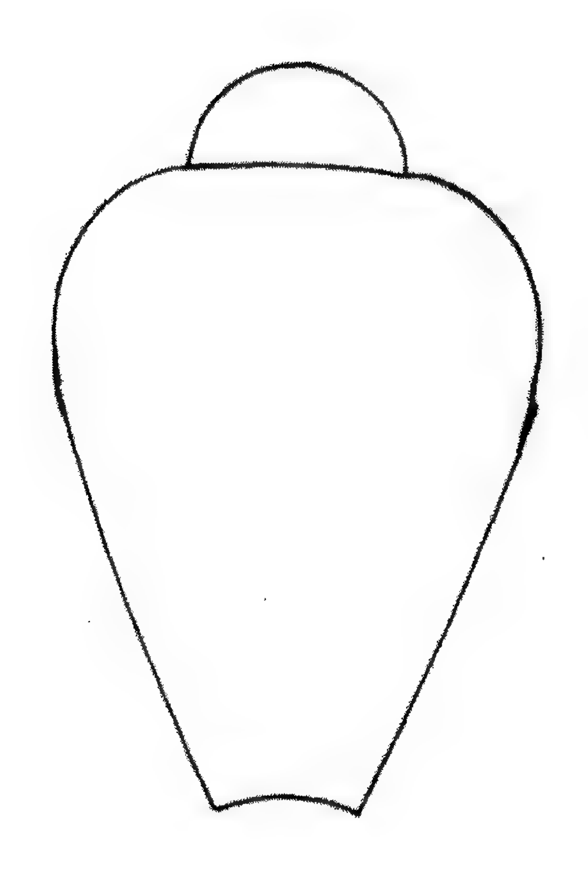


شكل رقم (٤٣)



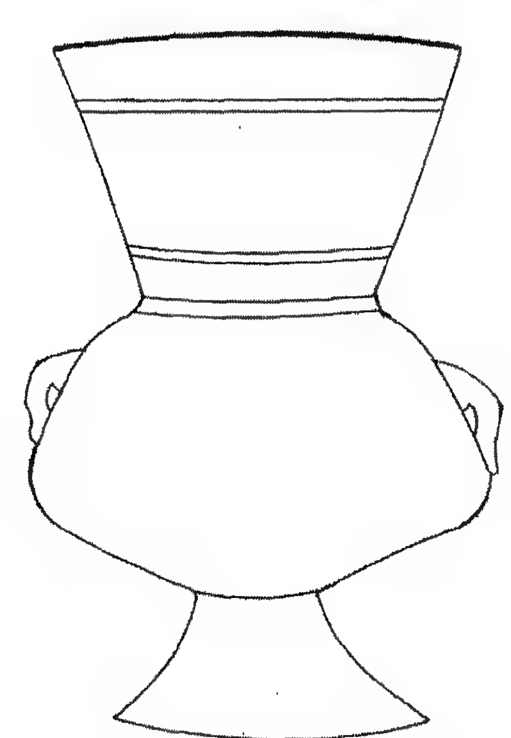
شكل رقم (٤٥)

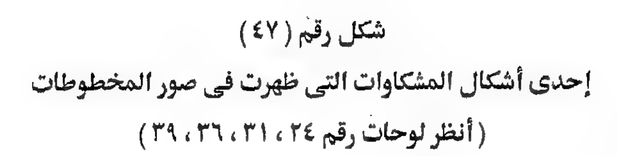
نماذج مختلفة لأشكال الأطباق التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ١١١ ، ٤٧ ، ١١٠)



شكل رقم (٤٦)

إحدى أشكال القدور التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٩٧)

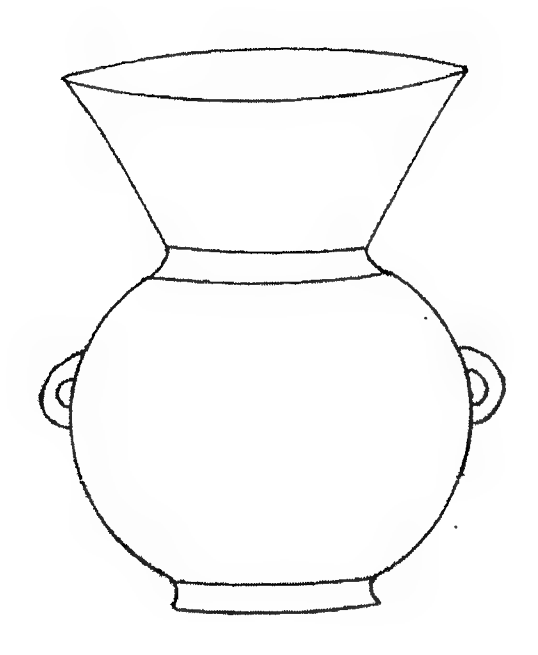




شكل رقم (٤٧)

إحدى أشكال المشكاوات التى ظهرت فى صور المخطوطات

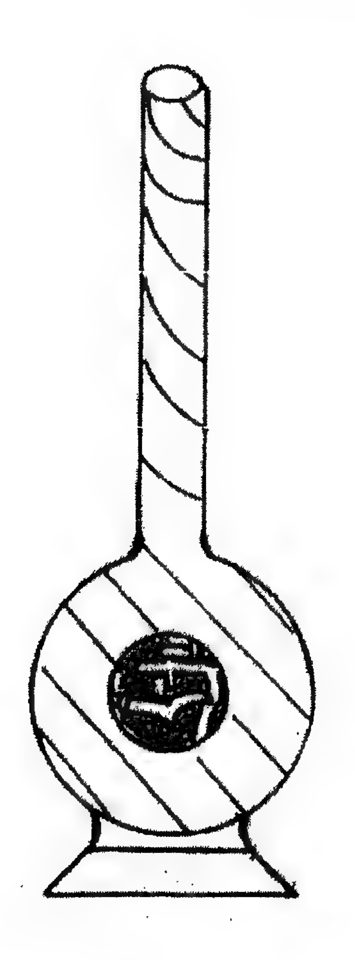
(أنظر لوحات رقم ٢٤ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٣٩)



شكل رقم (٤٨)

نموذج أخر لأشكال المشكاوات التى تشابهت مع ما وصلنا منها والمحفوظ بالمتاحف المختلفة

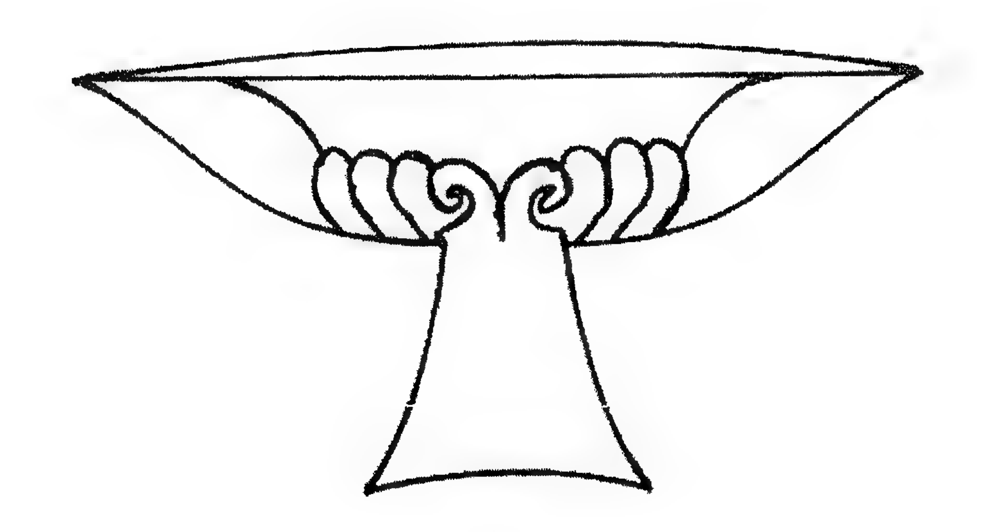
(أنظر لوحات من رقم ١٢٠ إلى رقم ١٢٦)



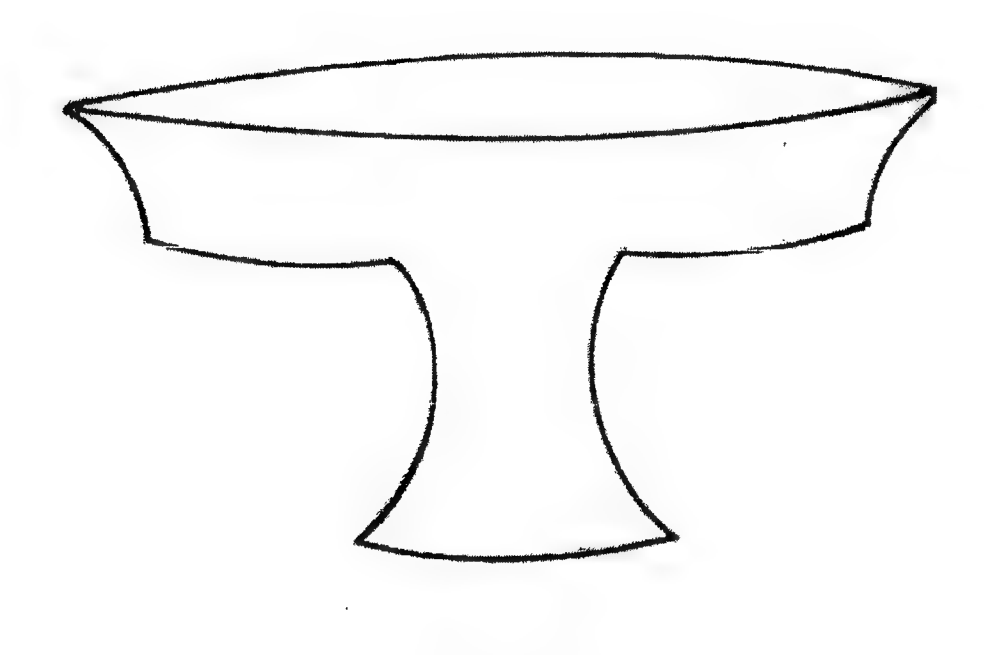
شكل رقم (٤٩)

إحدى أشكال القنينات التى ظهرت فى صور

المخطوطات (أنظر لوحات ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩)

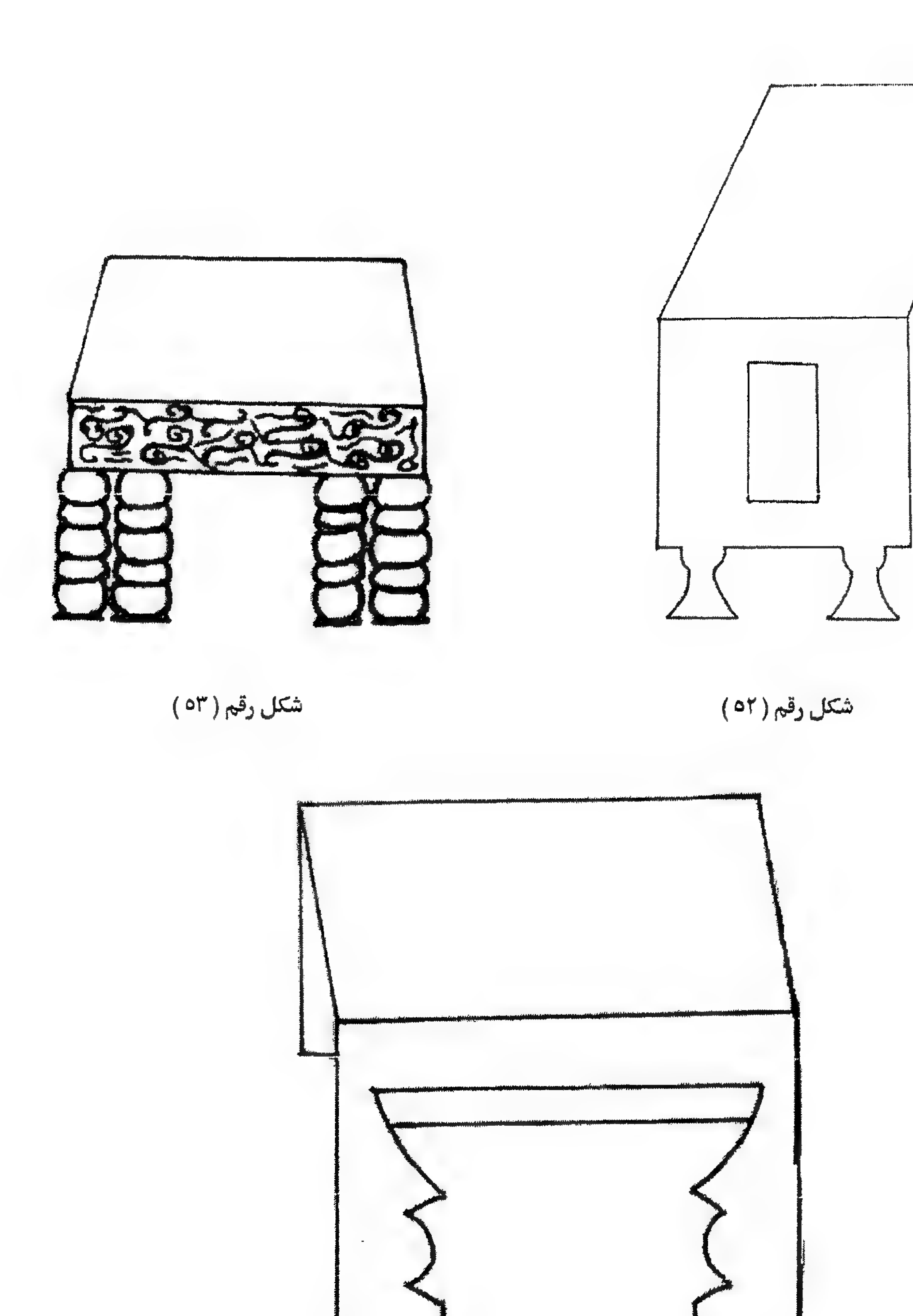


شكل رقم (٥٠)



شكل رقم (٥١)

بعض أشكال أطباق الفاكهة التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٩٢ ، ١٢٨ ، ١٣٦)

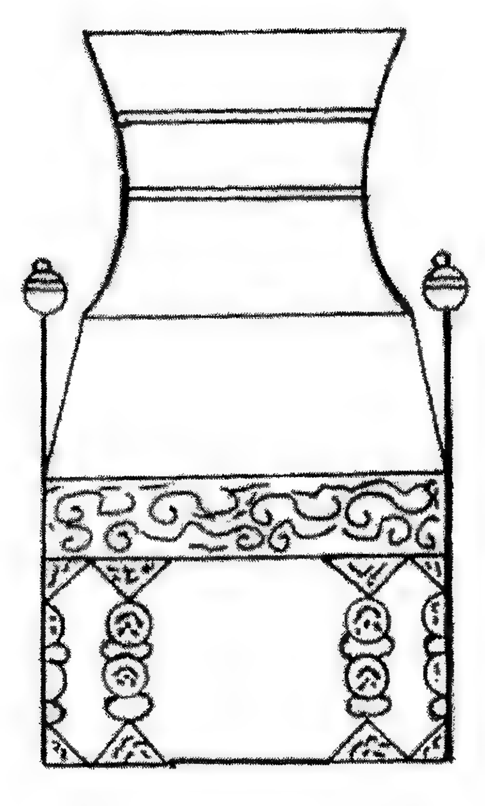


شكل رقم (٥٢)

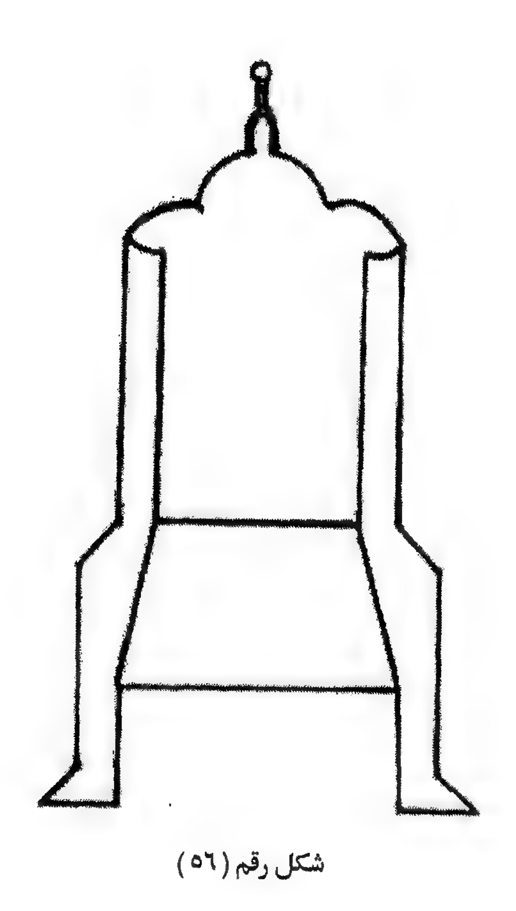
شكل رقم (٥٣)

شكل رقم (٥٤)

بعض أشكال المقاعد التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٣٠ ، ١٢٩ ، ١١١)

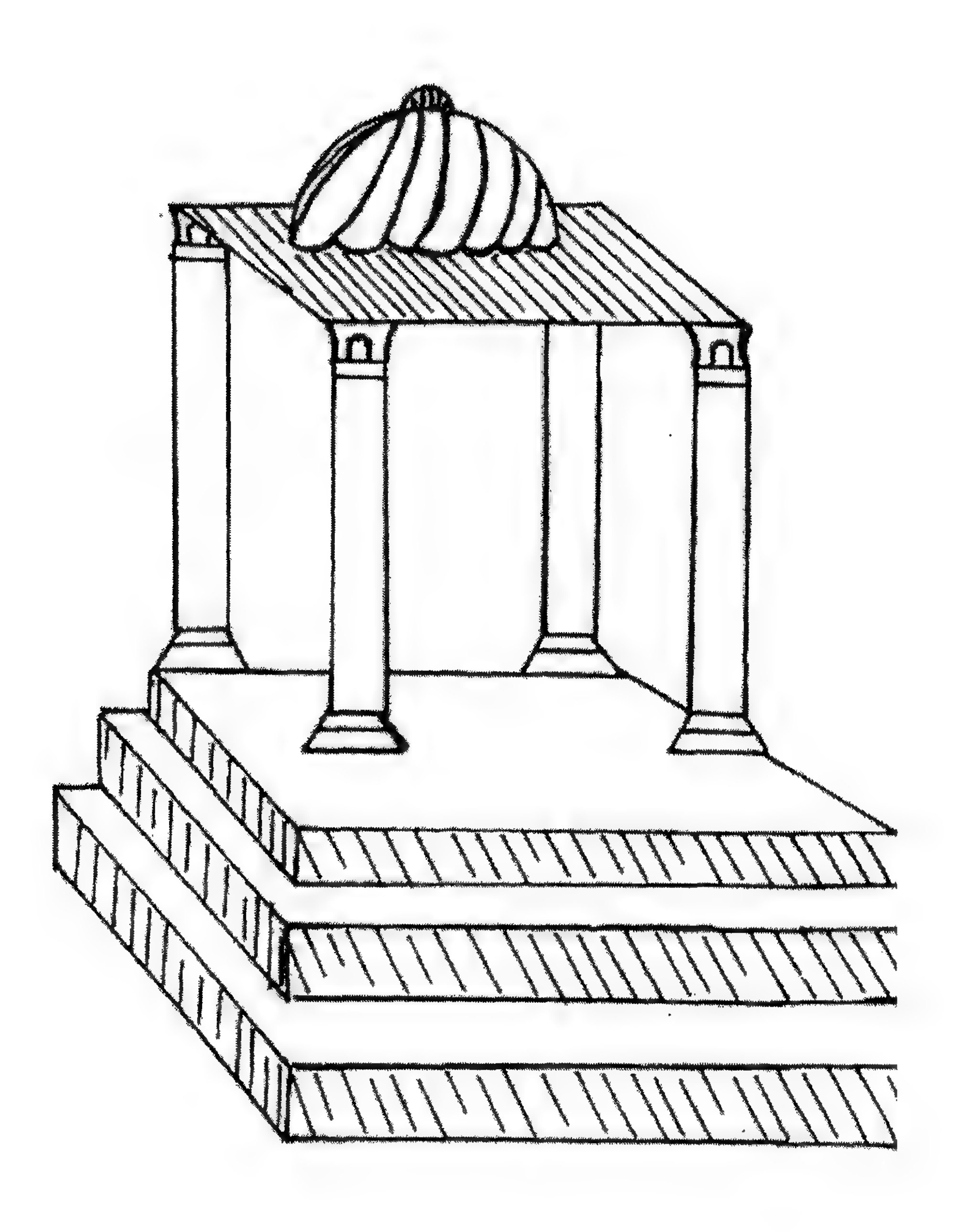


شكل رقم (٥٥)



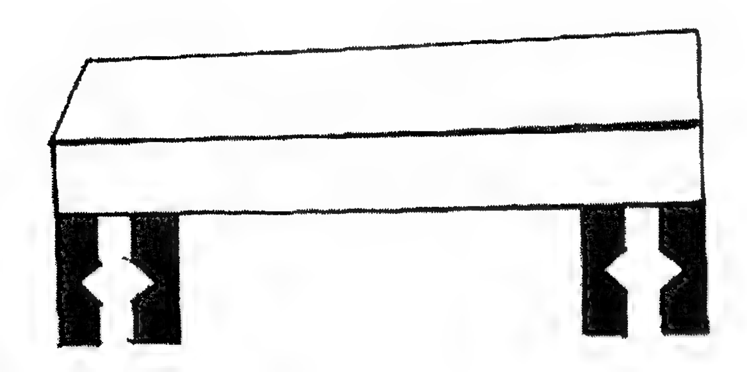
شكل رقم (٥٦)

أشكال كراسى العرش التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٠٤ ، ١١٥)

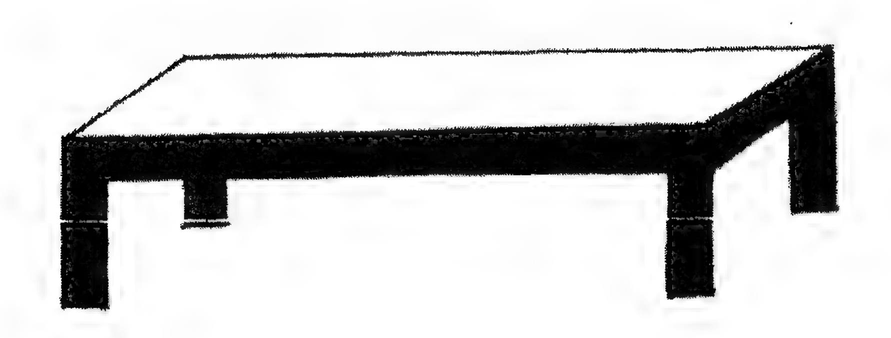


شكل رقم (٥٧)

شكل من أشكال العروش التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٧٠)

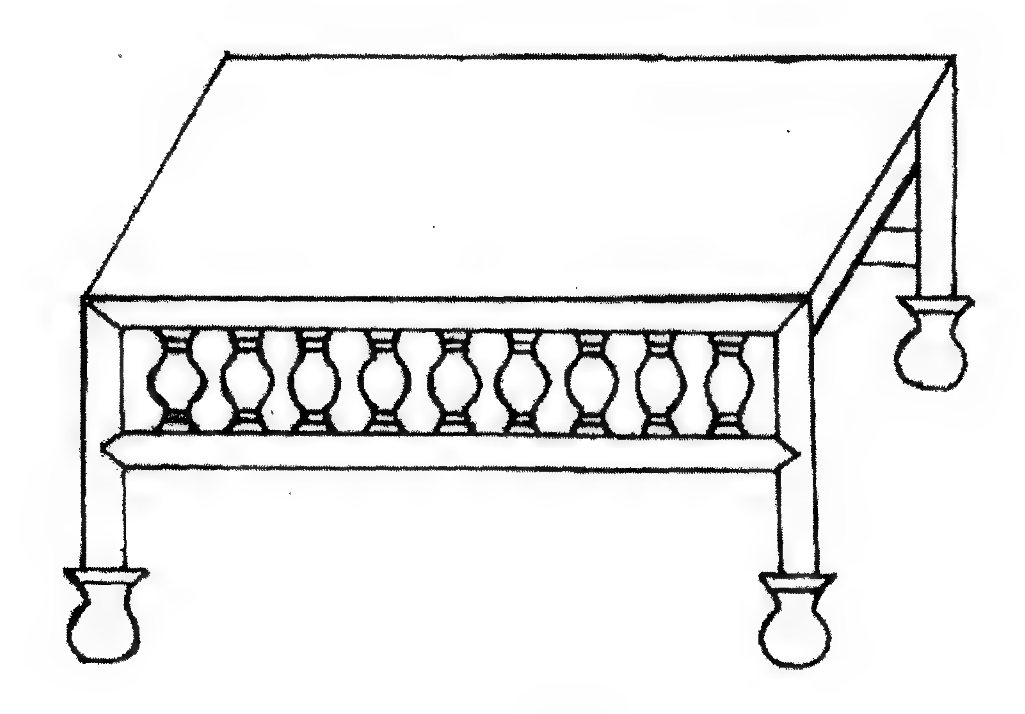


شكل رقم (٥٨)

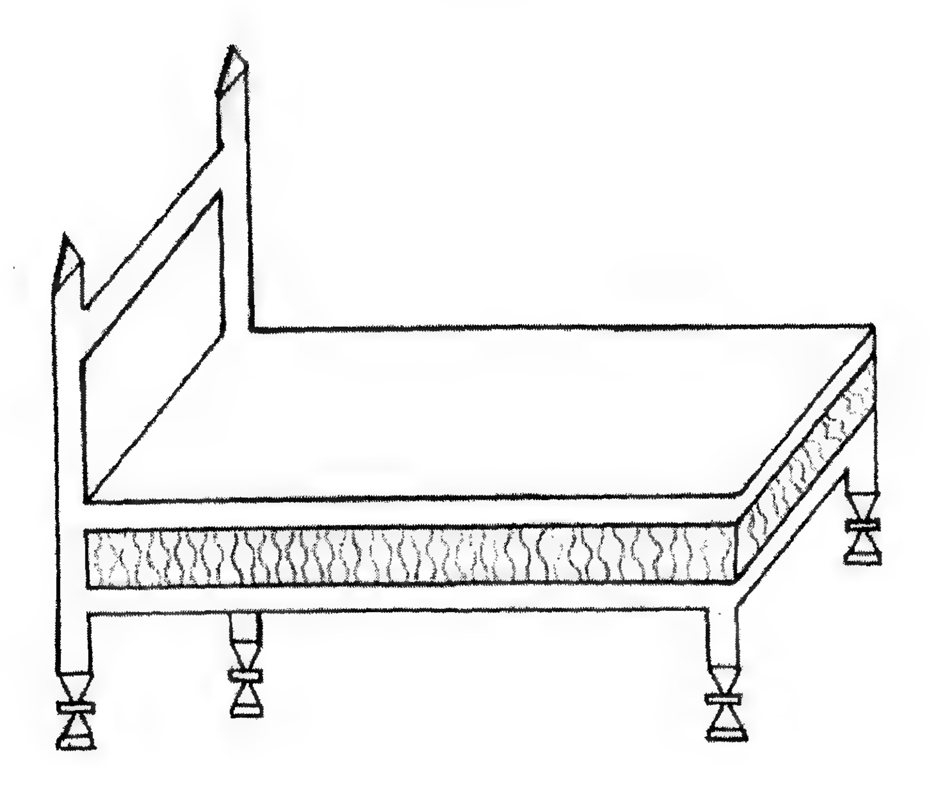


شكل رقم (٥٩)

بعض أشكال المناضد التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٣٣ ، ٧٩)

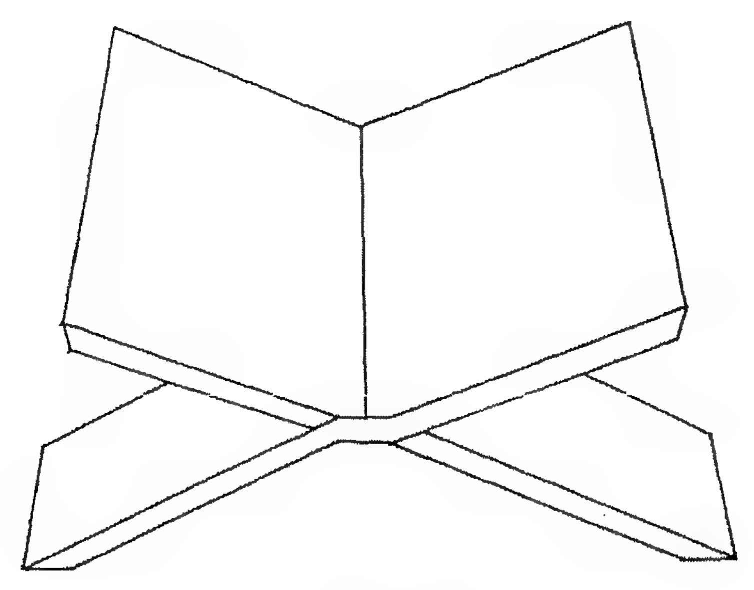


شكل رقم (٦٠)



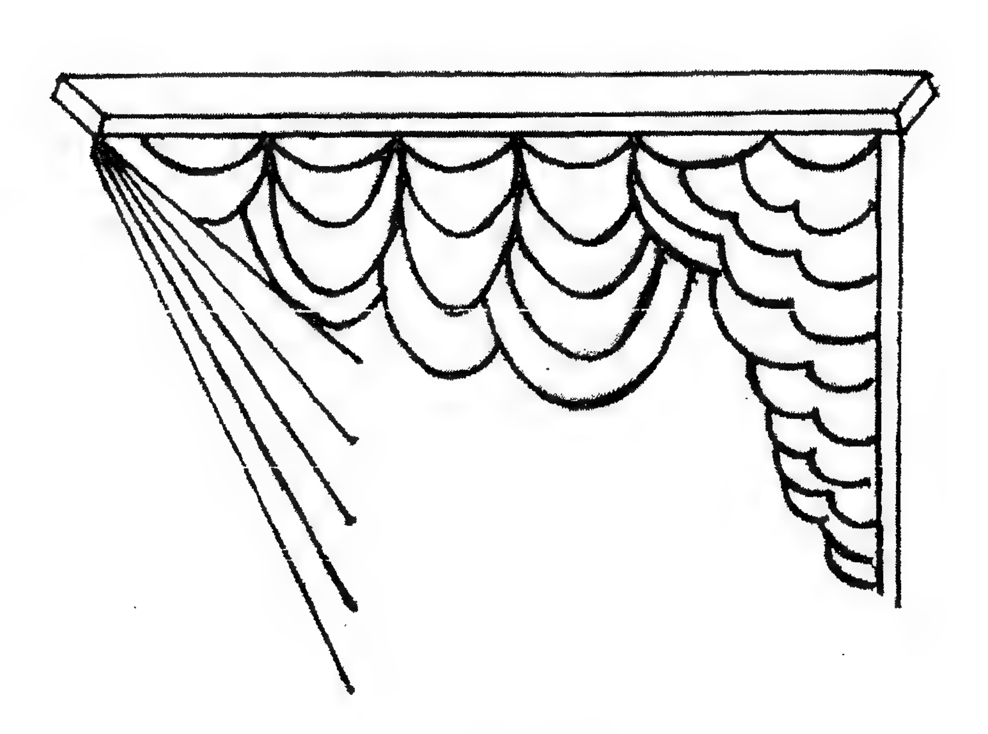
شكل رقم (٦١)

بعض أشكال الأسرّه التى ظهرت فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٧٣ ، ٦٣)



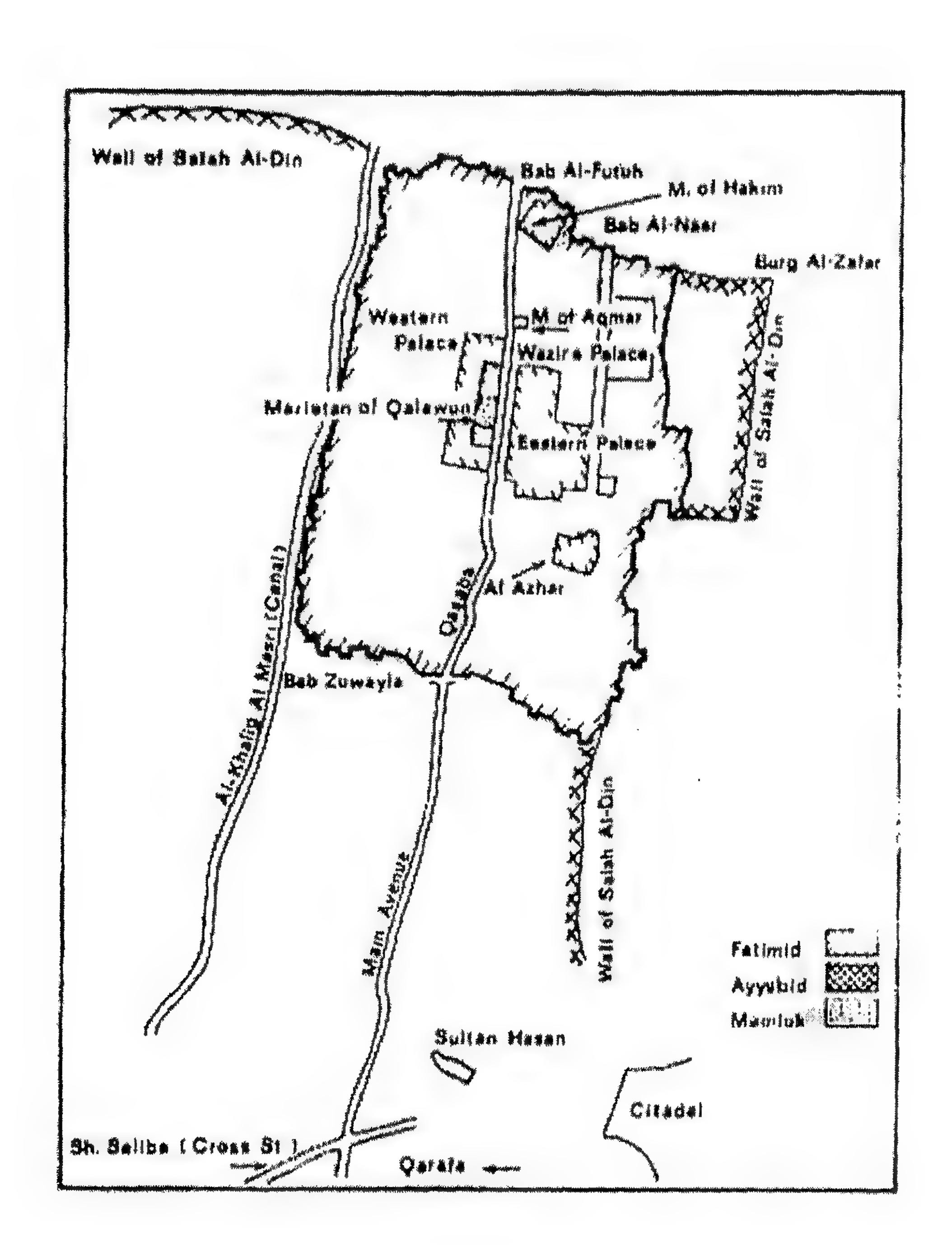
شكل رقم (٦٢)

إحدى أشكال كراسى المصحف (أنظر لوحة رقم ١٣٠)



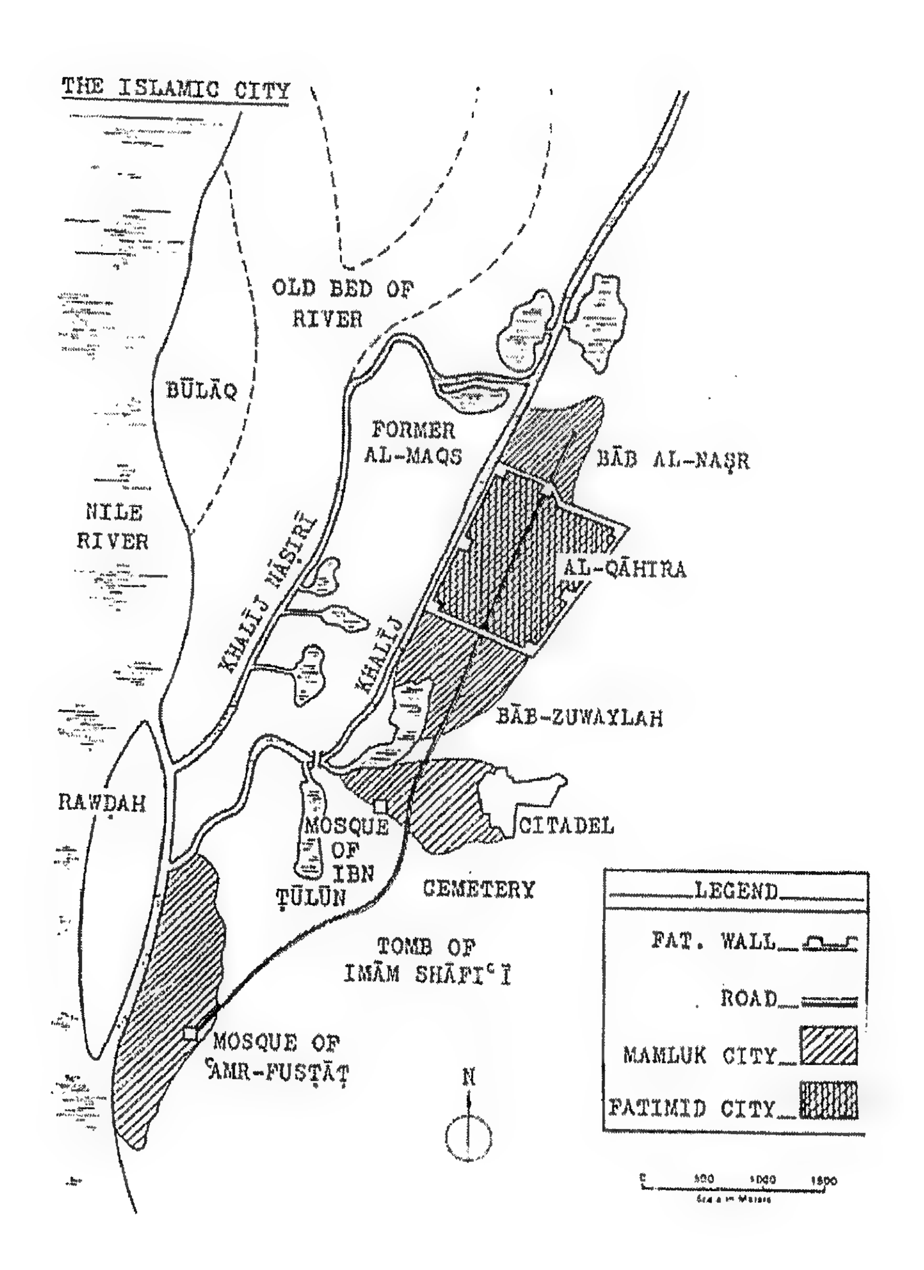
شكل رقم (٦٣)

إحدى أشكال الستائر (أنظر لوحة رقم ٧٣)



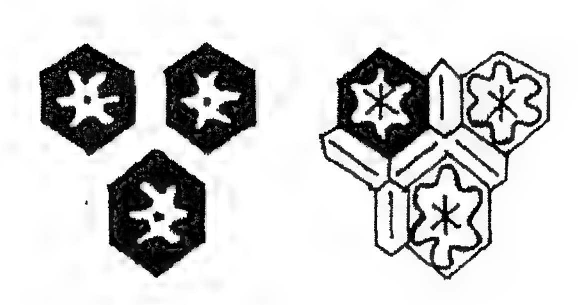
شكل رقم (٦٤)

خريطة توضح شكل القاهرة فى العصر الفاطمى

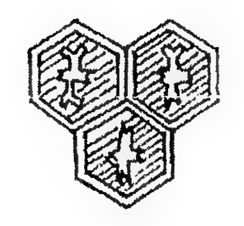


شكل رقم (٦٥)

خريطة توضح شكل القاهرة فى العصر المملوكى

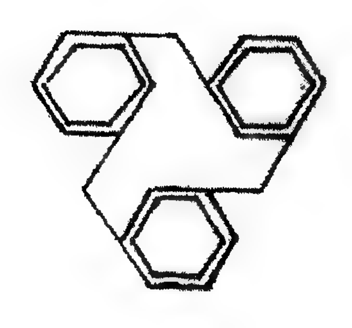


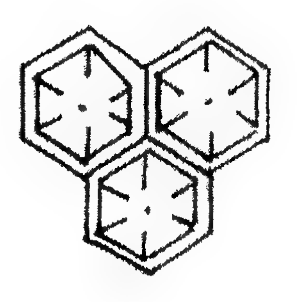




شكل رقم (٦٧)

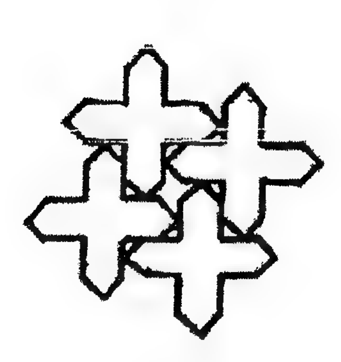
شكل رقم (٦٦)

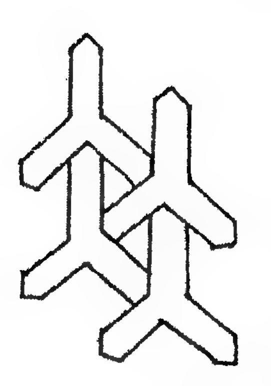




شكل رقم (٦٩)

شكل رقم (٦٨)





شكل رقم (٧١)

شكل رقم (٧٠)

بعض الأشكال الزخرفية التى زخرفت بعض ملابس الأشخاص وقطع القماش التى تغطى ظهور بعض الخيول فى صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣٠ ، ٣١ ، ١٣٥ ، ١٥٧ ، ٥٦ ، ٨٦)

Key words

[1] Forms

[2] Architectures

[3] Painting

[4] Applied pieces

[5] Manuscripts

[6] Ayyubite

[7] Mamluk

[8] Decoration

[9] Elements

[10] Painter

Summary:

The monograph includes a studying of architecture forms and applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayybite and Mamluk period.

The monograph includes three main units:

Unit 1: Forms of architectures in the pictures of manuscripts in Ayybite and Mamluk period and this unit includes two chapters.

Chapter 1: Forms of religious architectures.

Chapter 2: Forms of civil and military architectures.

Unit 2: Forms of applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayyubite and Mamluk period and this unit includes four chapters.

Chapter 1: Forms of metal pieces.

Chapter 2: Forms of pottery and glass pieces.

Chapter 3: Forms of wooden pieces.

Chapter 4: Forms of textiles and carpet pieces.

Unit 3: Analytic study and this includes three chapters.

Chapter 1: similarity and difference between Ayyubite and Mamluk Architectures and their forms in the pictures of the manuscripts.

Chapter 2: Similarity and difference between Ayyubite and Mamluk applied pieces and their forms in the pictures of the manuscripts.

Chapter 3: Elements which decorated forms of architectures and the applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayyubite and Mamluk period.

Finally, the monograph includes a conclusion, results and an explaining of the plates and figures.



Faculty Of Archaeology
Islamic Department

Forms Of Architectures And Applied Pieces In The Pictures Of The Manuscripts In Ayyubite And Mamluk Period

" Ph. D "

Preparation

Mamdouh Ramadan Mahmoud Ahmed

Under the supervision of

Prof. Dr. Amal Ahmed Hassan El-Emery

Faculty of archaeology – Cairo university

Prof. Dr. Abo El hamd Mahmoud Farghaly

Faculty of archaeology – Cairo university

2006